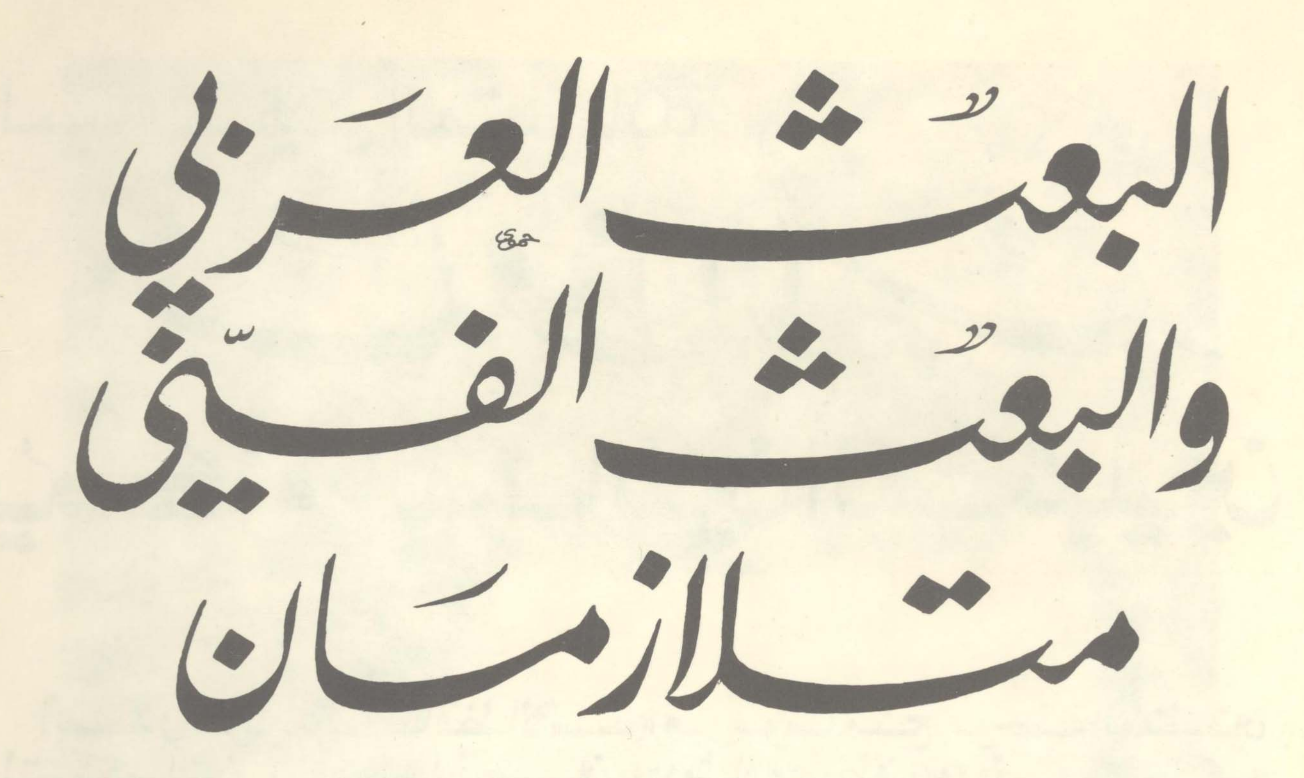


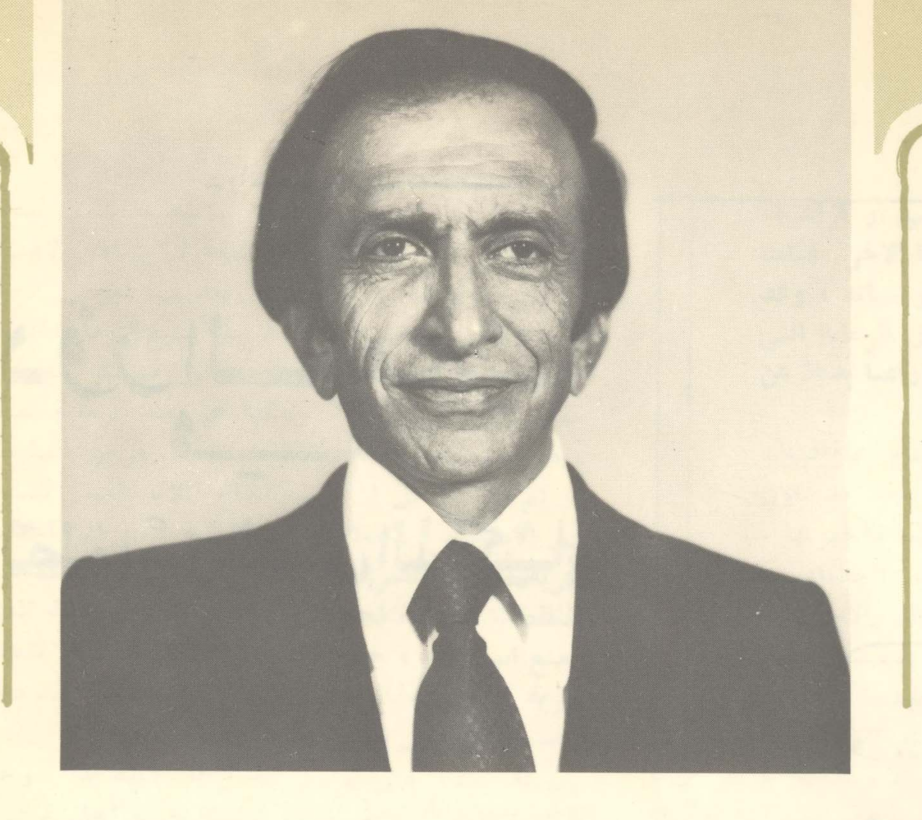
أيها الأخوة الفنانون

أيها السيدات والسادة

إنه لشرف كبير لي، أن أمثل السيد رئيس الجمهورية، الأمين العام لحزب البعث العربي الإشتراكي، بتكريم ثلاثة من كبار الفنانين في هذا القطر: «سعيد تحسين ورشاد مصطفى ونصير شورى» كما يسرني في الوقت ذاته، أن أنقل: صوتكم، وتحياتكم، وحبكم وتقديركم إلى رئيسنا وقائد مسيرتنا.

أيها الأخوة

ليس غريباً أن تكرم الدولة والحزب، كلٌ من الفنانين الثلاث الذين أمضوا حياتهم في العطاء، لهذا الشعب ولهذه الأمة، إسمحوا لي بهذه المناسبة السعيدة أن أذكر بأسف، إنا فقدنا خلال السنوات الأخيرة فنانين عظام أيضاً، كنا نتمنى لو كانوا معنا، ففقدنا الأستاذ والمربي الكبير «محمود جلال»، وفقدنا الفنان «أدهم اسماعيل» الفنان الانسان، الفنان ذو القلب الكبير فقدنا «نعيم إسماعيل»، فقدنا «لؤي كيالي»، الفنان المعطاء هؤلاء أيضا، شاركوا وأعطوا لشعبنا وأمتنا.



الدكتور المهندس
عبد الرؤوف الكسم
ممثل السيد رئيس الجمهورية

إن الحركة الفنية في هذا القطر ، وإن كانت قد بدأت منذ عشرات من السنوات فقط ، إلا أنها أثبتت أصالة هذا الشعب العظيم. كما ذكرت في مناسبة سابقة ، كان الثبات طويلاً ، ولكن كان البعث عظيماً ، فكان البعث العربي والبعث الفني متلازمان يعطيان لهذا الشعب وليثبت كل منهما أن هذا الشعب هو شعب فنان معطاء أصيل. ليس في بلدنا فقط يشارك الفنان في العطاء وفي الثورة ، وفي الدفاع عن حدود الوطن ، كلنا يعرف كيف شارك « دولاكروا » في الثورة الفرنسية وكيف كان من رواد الثورة الفرنسية ، كيف كانت رسومات « غويا » تنتقل أكثر من المناشير ، وكانت أقوى من الرصاص في ضرب الأعداء الغزاة لإسبانيا.

وهكذا ، أقول هذا أيها الإخوة ، لأني أؤمن أن ريشة الفنان يمكن أن تكون أقوى من البندقية ، وأن ألوان الفنان على لوحته تكون كدماء الأبطال في ميادين المعركة . لا أقول كل هذا عندما يكون الفنان مع الشعب لأن كل فنان لا يمكن إلا أن يكون مع الشعب ، لأن كل فنان هو إبن الشعب ، ويعيش أحاسيس الشعب ، ويتألم بآلام الشعب ، فهو منه. وبذلك أيها الأخوة جاء هذا التكريم من سيادة الرئيس ، ليقول لكم ، ثابروا ومزيداً من العطاء ، لأمتنا وشعبنا وسنكون معاً لتحقيق أهداف أمتنا ، بقيادة قائد مسيرتنا الرئيس القائد حافظ الأسد .

ألقيت في حفل تكريم الفنانين الرواد ، وتوزيع الأوسمة عليهم

دور الرعاية في تطوير الفن التشكيلي

بقلم : طارق الشريف

حين نتحدث عن الرعاية ، نحن لا نعني مختلف أشكال العون التي تقدم للفنان فقط ، بل نقصد المعنى الواسع لهذه الكلمة ، أي جملة العلاقات المختلفة التي تربط الفنان برعاة فنه ، وما تولده تلك العلاقات من انعكاسات على هذا الفن .

ذلك لان الجهة التي تقدم العون للفنان قد اختلفت من عصر لآخر ومن مرحلة لاخرى ، وانعكس ذلك على الفن ، وهذا يعني أن لكل نظام مفاهيمه التي تحدد صيغة التعامل مع الفنان وانتاجه، ولهذا تتطور الصيغ الفنية متوازية مع هذه المفاهيم ، التي تلعب دورها في التشجيع ، أو الوقوف بوجهه ، مما ينعكس على الانتاج سلبا أو ايجابا ، فيساعد ذلك على تبدل الاشكال الفنية وعلى تطورها .

ونظرا للتبدلات العميقة التي مرت على المجتمعات، وما قدمته من أنظمة وما فرزته من رعاة ، فقد كان لذلك كله تأثيراته على صيغ التعامل مع الفنانين ، حسب الانظمة والرعاة ، وما يحمله كل منهم من مفاهيم ، لكن الشيء الواضح - اليوم - **هو استحالة تصور مجتمع بدون رعاية من نوع ما ، وبدون تنظيم معين لهذه الرعاية ضمن المجتمع .**

وهذا يعني أن هذه الدراسة تستهدف توضيح **الاساليب المتبعة لرعاية الفن ضمن المراحل المختلفة للتاريخ الفني ، ونتائجها على تطور الاشكال الفنية ، وتأثيراتها على مجمل الانتاج الفني ، اذ أن من الواضح أن الفنان التشكيلي عاش مراحل ، مارس فيها الانتاج الفني بحرية تامة ، وقدم نتاجه لسوق حرة ، واقبل على تسويقها الاشخاص بمحض حريتهم ، ومارس فنان آخر عمله ضمن أساليب محددة تماما ،وموضوعات مفروضة ، ومضامين مسبقة ، وتباينت الشروط بين هاتين الصيغتين من التعامل في مجتمعات أخرى ، واختلفت أشكاله تبعا لهذه الشروط التي تحددها المجتمعات ورعاة الفن فيها .**

مما يؤكد لنا أن للرعاية أهميتها البالغة وتأثيرها على الفنان ، ومدى تداخلها في عملية الانتاج الفني نفسها ، سواء من حيث الاشكال أو الموضوعات أو المضامين ، أو التقنيات التي أصبحت تقدم للفنان ، أو من حيث القيم الجمالية التي يتوصل اليها المجتمع في مرحلة محددة .

وهكذا تبرز أهمية موضوع اساسي علينا دراسته، وهو يتلخص بعبارة : **« كيف تكون علاقة حرية التعبير الفني بالرعاة ، ومدى دورهم في تقييد هذه الحرية ، وتأثير ذلك كله على تطور الفن »** . وذلك لان (الراعي) لم يكن يدفع للفنان ثمن لوحته فقط ، ولميقم بشرائها، بل كان يمارس ديكاتورية من نوع ماعليه ، ويفرض شروطه في كثير من الاحيان سواء من حيث الموضوعات أو الاساليب ، ويتدخل في الانتاج سلبا أو ايجابا ، وهكذا لم تكن علاقة الفنان بالراعي علاقة انسجام وتوافق ، بل كانت علاقة تسلطية أحيانا يمارس الرعاة فيها ضغطهم على الفنان ليؤثروا على انتاجه ، لاخضاع هذا الانتاج لرغباتهم، أو لمتطلباتهم وأهدافهم ، ليصبح الفن وسيلة من الوسائل التي تساعدهم على الاستمرار وهكذا فان ضم الفنان الى جانت الفئات الحاكمة يساعدها على نشر ايديولوجيتها وأفكارها ،ويساعدها على الاستمرار ويرسخ اهدافها .

واذا عرفنا بأن بين رغبة التعبير بحرية وبين قبول الصيغ الفنية المفروضة ، فروقا كبيرة ، أدركنا - بأن معادلة الحرية وتحقيقها مشروطة برعاية حقة ،- **ولهذا فالراعي والفنان يقدمان جدلية مستمرة ، تارة**

يقبل الفنان بشروط الراعي كليا عن رضى أو كراهية، وتارة يقبل ببعض الامور ويرفض بعضها الاخر ،فيلجأ الى الحيلة ليوفق بين متطلبات الراعي ورغباته ، وقد نرى صيغة التمرد الكامل على كل أشكال الرعاية التي تعني المأساة للفنان ، اذا لم يجد الفنان راعيا بديلا عن الرعاة الموجودين .

وهنا لابد لنا من أن نوضح أن لكل نظام رعاة فنه . مما يؤكد لنا اختلاف نوعية هؤلاء الرعاة ، اذ قد تكون (الدولة) هي التي تمارس الرعاية بنفسها وأجهزتها . وقد تنتقل الرعاية الى التنظيمات الاجتماعية والاقتصادية والمالية . كالشركات والبنوك والاحزاب السياسية والنقابات المهنية والعمالية ، حسبما تفسح الدولة لها المجال . وحسب تأثيراتها ونفوذها ، وقد يمارس الافراد دورهم في رعاية الفن سواء كانوا أفرادا أو متنفذين ممثلين لفعاليات مالية أو اقتصادية ، ويلعب كل واحد منهم دوره ضمن آلية النظام التي تحدد لكل دوره ، ولهذا قد يكون الراعي واعيا لمتطلبات الفن . مدركا لدوره ، وقد لايكون حسب الاشخاص . وثقافتهم الفنية ووعيهم لاهمية الفن الذين يتولون رعايته .

لهذا لايمكن عزل رعاية الحركة الفنية عن آلية النظام الاقتصادي السائد . ولا يمكن الحديث عن الرعاية دون التعرض للنظم المختلفة التي فرزت هذه الرعاية ، ذلك لان اسلوب النظام الرأسمالي يختلف عن أسلوب النظام الاشتراكي في الرعاية الفنية . ويختلف كل بلد في أسلوب رعايته للفن . فالدول الرأسمالية متباينة في نظمها الخاصة بالرعاية . ولكن الشكل البسيط للرعاية هو ... **وجود فنان منتج لبضائع لها أهميتها الفنية والاقتصادية ولها دورها الفكري ... وهذه السلع الفنية تختلف في أهميتها عن بعضها ، ويختلف الاقبال عليها ، والرغبة فيها ، تبعا لهذه الاهمية ، والجميع يتفقون على أن افضل الانتاج الفني يتمتع بتقدير كبير يتنافس عليه المتمولون والدول ، يقدم في المعارض وينقل للمتاحف وصالات العرض على أنه انجاز حضاري يقبل الناس على اقتنائه ، ويتسابق المتمولون عليه ، بل تتنافس المتاحف في دفع المال للحصول عليه ، وتتبارى الدول في حشد افضل ما لديها في المعارض الكبيرة ، لتبرز مدى رعايتها ، وهذا يعني أن الانتاج الفني أصبح يعادل الانتاج الصناعي المتقدم ، ويتوازى مع التفوق الرياضي ، في دوره الاساسي على المستوى العالمي ، لانه وسيلة سلمية معاصرة للتنافس بين النظم والدول ، يدفع الانسانية الى التقدم والتطور بما يقدمه من ابداع خارق .**

وبالتالي يقدم عصرنا الراهن الاشكال الاكثر تعقيدا للرعاية . من كل ماعرفناه في الماضي . وذلك لازدياد أهمية الانتاج الفني . وهكذا أصبحت الدول تتدخل عن طريق الكوادر الفنية المختلفة لاكتشاف الاعمال المتميزة وحفظها ورعايتها . وتقديمها لمعرض كبير . أو ضمها في متحف . وقد تطورت صيغ الرعاية لتشمل الفنان وحياته والعناية به . وتامين مستلزماته . من مكان عمل الى مواد . وهكذا لم تعد الرعاية تقف عند حدود الشراء . أو الاقتناء . أو فرض الصيغة أو الموضوع . بل ان تهيئة المناخ الملائم للفنان ليبدع هي الاساس . واتجهت كل الانظمة ... الى **اعتبار حرية التعبير الفني مقدسة ، بل وضعت الانظمة في المنظمات الدولية لحماية هذه الحرية ، وحماية الفنان ومنع استغلاله ، حتى اصبحت حقوق الفنانين تتجاوز حرية التعبير ، الى حقوق ثابتة للفنان على انتاجه ، وقعت اكثر دول العالم عليها واعترفت بها .**

لكن ... حتى توصل الفنان الى ذلك كله . وحتى تأكدت هذه الحقائق مرت الانسانية بمراحل عديدة وبجملة من التطورات الهامة . التي اعطت للرعاية معاني مختلفة . لهذا لابد لنا من ان نمر عليها سريعا لتوضيح نضال الفنان عبر العصور المختلفة ، ليصل الى ماوصل اليه ، ولنكتشف العلاقات المتبدلة التي تحكمت بالانتاج الفني عبر العصور . نتيجة لتطور (الرعاية) .

المرحلة الاولى .. البدائية

يؤكد لنا (رايس)(١) بأن الفنان البدائي في العصر الحجري القديم لم يكن يخضع لاية رعاية . بل كان ينتج فنه بشكل فردي مستقل عن الرعاة . وضمن دائرة بسيطة من المستهلكين . فالفن يلبي حاجات اجتماعية . والمقتني يختار الانتاج الذي يريد . الكأس التي يرغب . أو الآنية التي يفضل ، بدون أي تدخل في الانتاج . وبدون أي ضغط على الفنان بشكل مسبق . وهكذا يختار الفنان أشكاله وتزييناته بحرية وينفذها . لكن من الواضح ان الحرية لم تكن مطلقة تماما . بل تعكس المرحلة التي توصل الفن اليها . **فالظرف يحدد الاسلوب ، والفنان يبدع من خلال مفاهيم المرحلة ، وبالتوافق النسبي معها ، بحيث نحس بتبدلات جزئية في كل مرحلة ، وبتغييرات عميقة بين شعب وآخر ، ومرحلة وأخرى .**

وبالتالي لاترى الفروق الفردية بين انتاج الفنانين . بقدر ماترى المعالجات المتقاربة المحددة الفروق ، وهذا طبيعي لان الظروف السائدة لم تكن قادرة على اعطاء الفنان فرصة ليخرج عن الاطار الاجتماعي . الذي يعيش فيه . ليبتكر ماهو فردي . وهكذا يعكس الفنان لنا ابداعه الخاص .

---

(١) الرعاية دراسة مبسطة للناقد الانجليزي (رايس) في كتابه عن (الفن) .

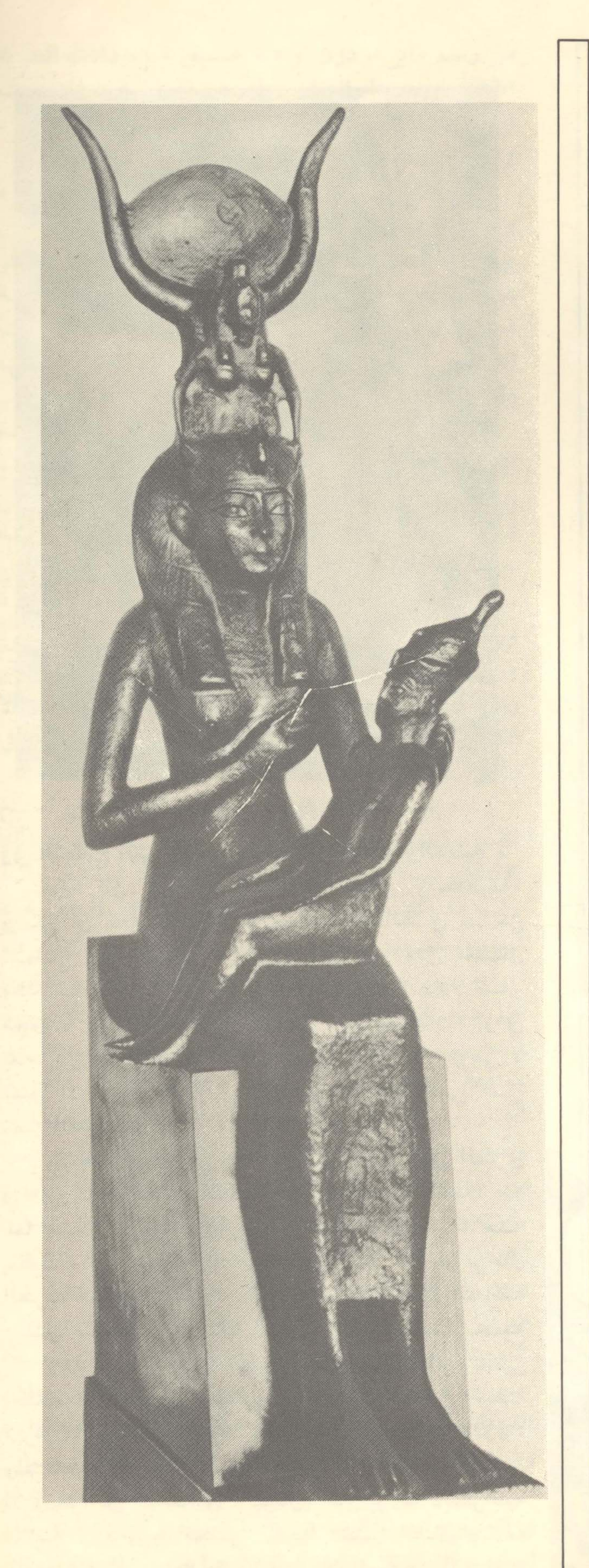


Tête dite « de la Dame de Brassempouy ». Ivoire. (H. 3,8 cm.)
Musée des Antiquités nationales.

المرحلة الثانية ... العصور القديمة

وظلت هذه المفاهيم سائدة طيلة مراحل عديدة من تاريخ الفن ، من العصر الحجري القديم الى الحديث وحتى عصر البرونز ، أي طيلة المراحل القديمة للفن ، وحتى ظهور المدن وتطورها ، والفن له هذه الصيغة البسيطة من الانتاج والتسويق ، الى ان تحول الفنان من منتج حر للفن ضمن دائرة بسيطة من التعامل ، الى صانع حرفي ، وعامل عند رب عمل يستأجره ليعمل له . **وهكذا بدأ رب العمل يمارس ضغطه على الفنان ، ليخضعه الى الصيغ الفنية التي يريد ، ويفرض عليه قواعد دقيقة للانتاج تتطلب الخضوع ، وأصبح تحكم الراعي بالفنان شديدا ، بحيث لم يعد قادرا على الخروج عن هذه القواعد .**

وهذا ماتراه واضحا في وادي النيل ومابين النهرين



وفارس ... وغيرها من الحضارات في العصور القديمة كلها ، اذ أصبح الفنان يخضع لرغبات الطبقة الحاكمة، أو الطبقة الدينية ، وأعماله توجه من قبلهما .

يقول (هاوزر) :

((لقد كان الكهنة اول من استخدم الفنان ، وحذا الحكام حذوهم فيما بعد))(٢) .

لكن ماهي الاهداف التي سعى اليها الحكام والكهنة من وراء استئجار الفنان وفرض الاساليب التي اصبحت قواعد دائمة لفترة طويلة من الزمن .

ان من الواضح أن بناء المعابد والمقابر ، وصنع التماثيل ، ورسم اللوحات الجدارية هي الغاية الاساسية للطبقة الحاكمة ، وذلك يرتبط بطبيعة التفكير الديني الموجود ، ويرتبط بالعوامل الاقتصادية التي أوجدت الحياة على ضفاف الانهر ، وربطت دوامها بالمقابر ، وأعطت الخلود أهمية كبيرة ، ولعب الفن دورا هاما ، لان الانظمة كانت تعطي لهذه المعابد والمقابر والتماثيل وغيرها من العمائر ، دورا كبيرا في تنظيم الحياة بعد الموت ، وهكذا فالفن يعكس لنا كافة اهداف الحياة اليومية ، ويقدم لنا شهادة على كل دقائق هذه الحياة ، وما يفكر به الناس في تلك المرحلة ، وبالتالي اصبح الفنان يتمتع بأهمية كبيرة في المجتمع القديم .

لكن أهمية الفنان ، لم تكن لتمنع من فرض الاساليب عليه ، لهذا تطور الفن ببطء شديد نتيجة للمحافظة ، التي يعتبرها الكهنة والحكام شيئا اساسيا لخوفهم من التجديد على مستوى الفن وعلى مستوى انظمة الحكم التي تستمد وجودها من قوى اعلى من البشر ، ولا يمكن التفكير بتبديلها ، لهذا استمرت الاساليب القديمة في مصر القديمة مئات السنين دون أي تغيير يذكر عليها ، وبقيت القواعد تفرض نفسها على الانتاج .

ومن الواضح أن (الفن) لم يكن تعبيرا ذاتيا عن حاجات فردية يريدها الفنان ، بل كان تعبيرا اجتماعيا عن أهداف الجماعة ، وفكرها ومسلماتها الدينية والعلمية ، وهو يلبي حاجات فعلية يتطلبها المجتمع المصري القديم ، اذ أن الفن ينفذ لوضعه في المقابر والمعابد ضمن غايات محددة ، وطقوس معينة لايمكن تجاوزها ، ولهذا يرتبط بنظام محكم ، والفنان صانع ماهر ، ومنفذ دقيق لهذه الاهداف ، ومعبر عنها .

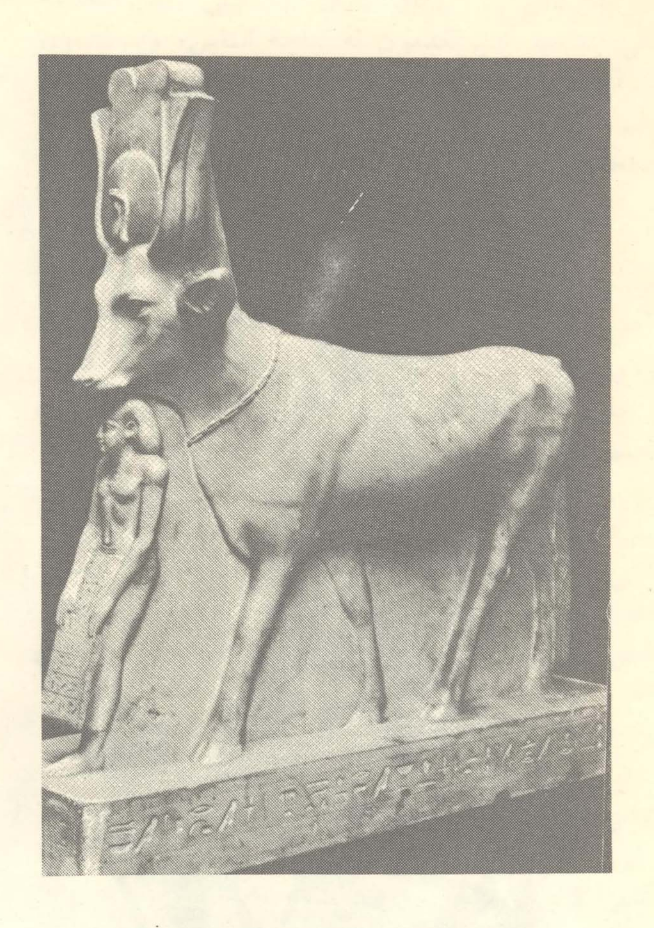
وكانت تلك المرحلة تتطلب **شكلا من ذوبان ارادة الفنان ضمن ارادة الجماعة ، لهذا يتبنى الجميع أكاديمية واحدة ، ويرسمون بصيغة محددة ، وان الحرية تتجلى في الانضباط ودقة الاداء ليس الا ، ولم تكن تعني التمرد على هذه الاشكال الا في حالات نادرة،**

(٢) أرنولد هاوزر في كتابه الفن والمجتمع عبر التاريخ .

وتبدلت صيغة التعامل فلم تعد عبارة عن صناع يستأجرون لانجازات محددة بكل دقائقها ، بل تركت بعض الحرية للفنان، ضمن الاسس والمفاهيم الحضارية، وهكذا برزت بعض اسماء نحاتين في بعض المراحل .. لكن هذه التحولات لم تستمر لانها تمت باتجاه اكثر تدقيقا حين أصبحت (اليونان) امبراطورية ، فغاب اسم الفنان ، وبرزت الصيغ المحددة له ، وتحول الى صانع ، وكذلك حال الرومان ، فعلى الرغم من التطور الذي حققه الفن في (روما) باتجاه نحت الاشخاص المحددي الملامح ، وباتجاه وجود نحاتين يعملون على شكل حر ، بدون خضوع للسلطة خضوعا تاما ، لكن ذلك لم يكن الا بداية للتحولات العميقة الآتية باتجاه استقلالية الفنان التي لم تكن ممكنة ضمن هذه المجتمعات

ان النتيجة التي نستخلصها من ذلك كله هي أن الفن – خلال هذه المرحلة – **ارتبط ارتباطا وثيقا بالطبقات الحاكمة ، التي فرضت اساليب محددة ، وان نعم الفنان بفترات معينة من التحرر من عمله كصانع أو منفذ لكنه لم يحصل على حقه في التعبير بحرية ، ولم تكن ظروف المجتمعات لتسمح له بأكثر من ذلك ، وهكذا حافظت كل فترة على اساليب محددة وعلى مفاهيم واضحة يعكسها الفنان ، ويقدم لنافيها صيغة تعبير عن المفاهيم الجماعية أكثر من تعبيرها عن الجانب الشخصي للفنان ، ان الفنان يصيغ لنا ارادة جماعته ، وطبقتها الحاكمة ، ويقدمها باسلوب فني قد يختلف من عصر لآخر ، لكنه محدد لامجال لمخالفته .**

وكان رب العمل ديكتاتورا يمارس ارادته على الفنان ، وكان الفنان منفذا لما يطلب منه ، وان ابداعه يتجلى في دقة تنفيذ ما يطلب منه .

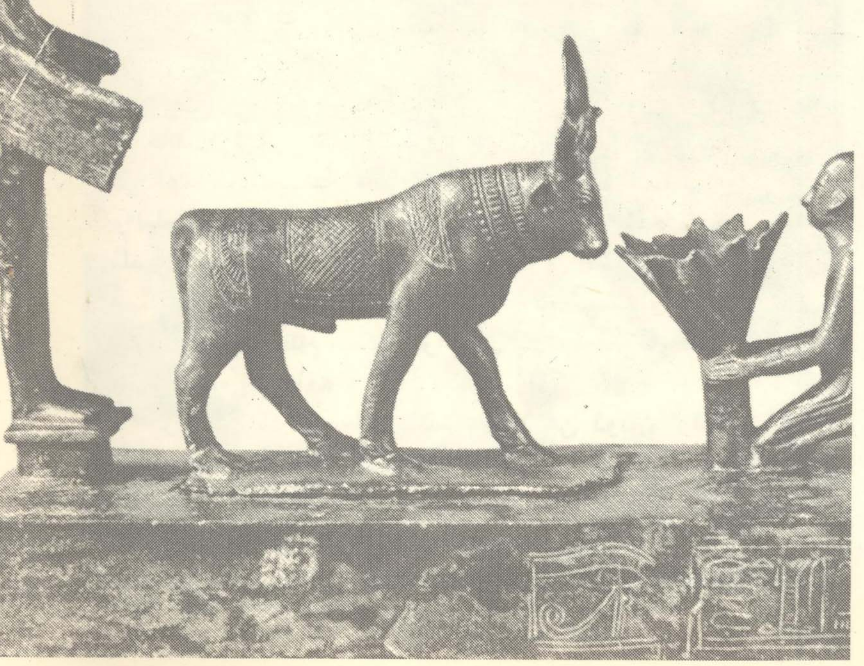


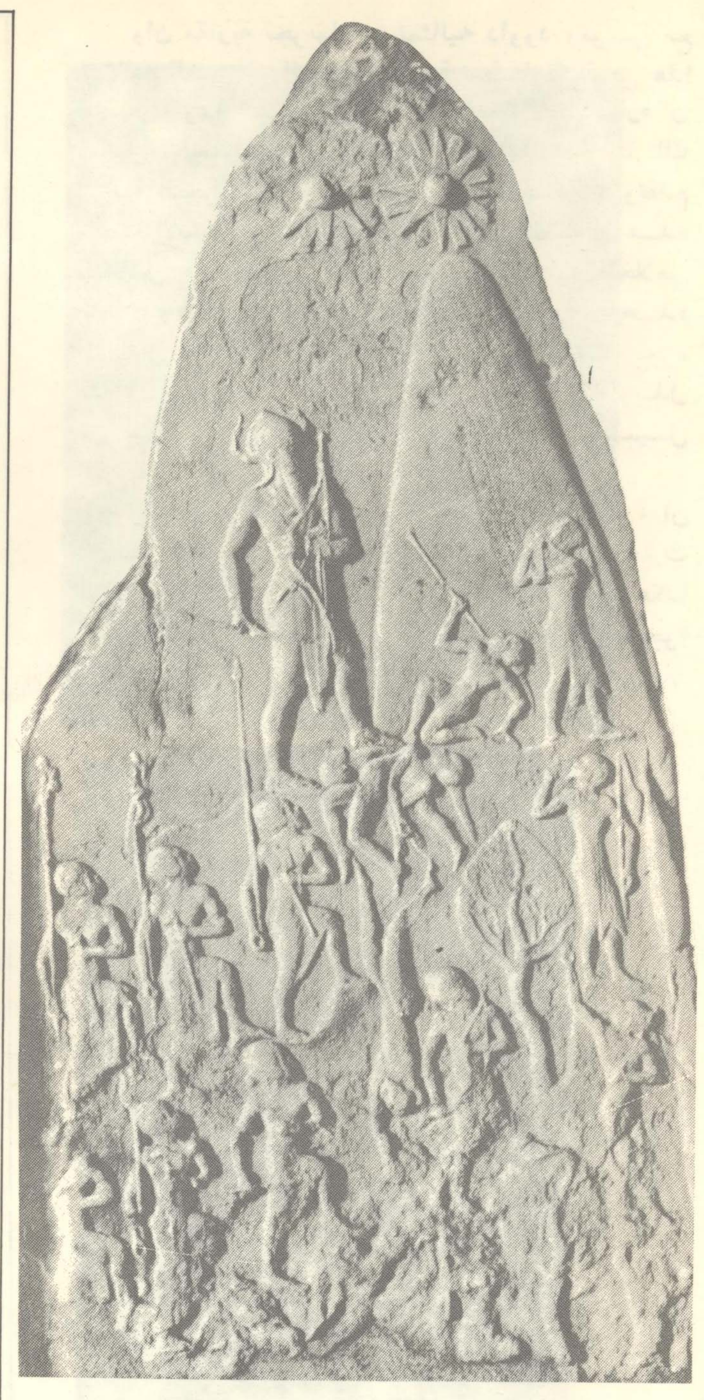
وفي النماذج التي لاترتبط بالطبقة الحاكمة والدينية .

لهذا كان الفن الرسمي محددا بأشكاله، وبمفاهيمه، ويمكن أن نجد بعض الخروج على القواعد في بعض النماذج التي لاتمثل الصيغ الرسمية ، مثل تمثال (الكاتب) أو (شيخ البلد) أو في رسم الخادم ضمن مجموعة من الاشخاص الهامين من الحكام ، أو في تفاصيل حيوانات أو اشكال نباتية ليس الا ، وهي لا تمثل الا جزءا ضئيلا وبسيطا من الانتاج الفني في مصر القديمة .

ولايختلف الفن في بلاد الرافدين ، عن الفن المصري في هذه الاهداف ، فالفنان كالصانع الماهر لا يختلف عنه كما يقدمه لنا (حمورابي) ، سواء ارتبط انتاجه بالملوك ، أو برجال الاعمال كما في (بابل) ، أو برجال الحرب كما في (آشور) ، انه يرتبط بالطبقات الحاكمة ويمثل صياغة محددة لها اسسها المفروضة على الجميع

وهذا ينطبق على جميع الحضارات القديمة على اختلافها ، فالرعاة القدامى لم يتركوا للفنانين فرصة لابراز ما هو شخصي في انتاجهم ، الا في حالات نادرة ، ولم تتطور الصيغة التي يتعامل الرعاة فيها مع الفنانين الا في مراحل محددة في (اليونان) حين برزت ديمقراطية المدينة ، فأصبح مجلس المدينة يختار الفنان ويكلفه بالعمل الفني ، وتحولت الرعاية الى هيئة من الافراد ،





المرحلة الثالثة :

اذا شهدت المرحلة الماضية من التطور سيطرة الرعاة سيطرة تامة على الانتاج الفني ، وخضوع الفن للطبقة الحاكمة الكهنوتية وغير الكهنوتية ، فان المرحلة الثالثة **من تطور الرعاية تقدم لنا بداية مرحلة تحرر من هذه** السيطرة ، تتفق مع عصر النهضة الايطالي ... حين ازدهر الفن التشكيلي ، وبرز عمالقة من الفنانين اكدوا حضورهم واسهموا في وضع لبنات التحرر الفني ، وارتبطت هذه الحرية مع التبدلات الاجتماعية والاقتصادية التي مرت ، واخذت مداها بعد اربعة قرون من الصراع بين الفنانين ورعاة فنهم ، **حتى تمكن الفنان من رسم مايريد دون توجيه مسبق ، وازدادت الحرية اطلاقا حين ربط الفنان عمله بصيغة ذاتية ، فأصبحت لوحته معادلا ذاتيا لمشاعره ، وتنظيما حرا لالوانه ، وخطوطه ، دون أي قيد خارجي مهما كان .**

ولم يتحقق ذلك كله الا بعد فترات مد وجزر ، **وتذبذب ، حتى توصلنا الى بداية القرن العشرين ، حين برزت (الحداثة) على أنها شكل من التعبير الفني الحر عن الافكار ، بدون قيود يفرضها الرعاة ، ولغة فنية محضة توصل الفن اليها ، ليتخلص من كل التأثيرات الدخيلة عليه ، انه الفن التشكيلي بشكله المطلق المحض، ولغته الذاتية المستقلة اطلاقا .**

لقد انطلق الفن الاوربي في عصر النهضة من النزعة الانسانية التي جعلته يعتبر الانسان مقياس كل شيء ، وبالتالي استخدم الاشخاص في اللوحات ، واصبح الفن تعبيرا عن طريق التشخيص، وكان هذا التعبير كلاسيكيا مثاليا في البداية ، وتطور بعد ذلك ليقترب من الواقعية، متخليا عن الموضوعات التقليدية ، وعن رعاية الكنيسة ورجال الدين والنبلاء الذين شددوا قبضتهم على الفن، وربطوه بهم ، **وحين صعدت البرجوازية ، توطدت دعائم رعاية من نوع جديد ، واستدعت هذه الرعاية اشكالا فنية وموضوعات جديدة وبرزت بوادر عصر جديد في الافق .**

لقد بدأت تلك التحولات في عصر النهضة حين أصبح الفنان قادرا على الانتقال من راع لآخر ، وانتزع ذلك الانتقال شيئا من حرية التعبير ، توطدت شيئا فشيئا، واستفاد الفنانون من تنافس الحكام على الرعاية ، ليفوزوا بقسط اكبر من حريتهم ، ومهدت هذه الظروف كلها ، لقيام علاقات جديدة بين الرعاة والفنانين ، والى نظم متباينة في مقدار تقديرها للفن ، واجتذاب الفنانين، واعطائهم حريتهم ، ولاننسى بروزشخصيات مستنيرة، ومثقفة ، وصعودها الى القمة ، وهكذا ازدادت حرية الفنان وبدات تختفي سيطرة الرعاة شيئا فشيئا ، وسعى الفنانون من جانبهم الى الحصول على اكبر قدر من الحرية لشعورهم الدائم بأن من يرسمون له لايفهم مايريدون ، مهما كان مثقفا او مستنيرا ، ولجأ الفنان أحيانا الى طريقة تعبير فني توفق بين رغبات الراعي وبين ماسعى لتحقيقه من تعبير فني متطور ، وهكذا ظهرت تجارب فنية لها الصفة الرسمية لان الفنان قد كلف بتنفيذها ، الى جانب لوحات لها صفتها الشخصية يتحرر الفنان فيها من كل القيود ، **وهذا يعني ان النزعات التحررية وجدت لها متنفسا في بعض التجارب وفي أجزاء من اللوحات ليس الا ، ومهد ذلك السبيل الى تغييرات نوعية في الاساليب الفنية ، وتطورا متزايدا في الخروج عن المطلوب ، وهكذا اصبحنا نجد تباينا بين اسلوب الفنان في بداية حياته ومراحل تكونه الاولى ،**

وبين مراحل تطوره الاخيرة التي اصبحت تلبي الحاجات الذاتية التعبير اكثر من تلبيتها للمطلوب .

وحين صعدت البرجوازية شجعت نزعات التحرر، واطلقت حرية التعبير ، وشجعت الفنان على التعبير عما هو ذاتي مستقل ، لكن الواضح ان هذه الطبقة عادت لتشدد قبضتها على الفن بعد ذلك عن طريق وسائل حديثة مبتكرة ، حين وجدت ان الفن بدأ يلبي حاجات لاتتفق مع أهدافها ، كأن يتجه الفنان الى الطبقات المضطهدة ليعبر عنها ، او حين ينقد ممارساتها وهكذا تكونت انظمة جديدة للرعاية تتفق مع اهداف البرجوازية لتسيطر على النتاج الفني وتتحكم به عن طريق اساليب اكثر حداثة من الاساليب القديمة ، وعاد الفنان ليمارس صراعه مع الطبقة الجديدة ليحصل على حريته .

لكن من الواضح أن **البرجوازية هي التي شجعت حرية التعبير الفني، حين اكدت على الحرية بمعناها الاقتصادي وحين ارادت الثراء من اعطاء الحريـة ، وعرفت أن ازدهار حرية التعبير سيجعلها اكثر قدرة على التحكم بالفنان ، لانها ستسيطر على التسويق وتخضعه لرغبات ومصالح طبقة جديدة .**

ولقد بدأت هذه الحرية بالازدهار مع ازدياد غنى طبقة من الموسرين الذين تاجروا مع الشرق ، وبدأت هذه الطبقة تقلد الفئات السابقة في رعايتها للفن ، وتغدق عليه ، ليرسم مايرضيها ، فاستفاد الفنانون من هذا التناقض ليمتنوا نفوذهم ضمن المجتمع ، ويتحولوا لرسم هـذه الفئات ، وتبدلت الموضوعات والاشكال والمضامين ، تدريجيا مع فتـرة التحول ، وارتبطت بمدى التغييرات التي حدثت في بلد من البلدان ، او في مدينة من المدن ، وهكذا **وجدنا ان حرية التعبير الفني اكثر ازدهارا في الشمال الاوربي منها في الجنوب ، وقد تعاني المصاعب ضمن دولة قوية ، تحت وطأة حكـام أقوياء ، وأقرب للحرية التامة في بلد آخر أكثر دمقراطية وتطورا .**

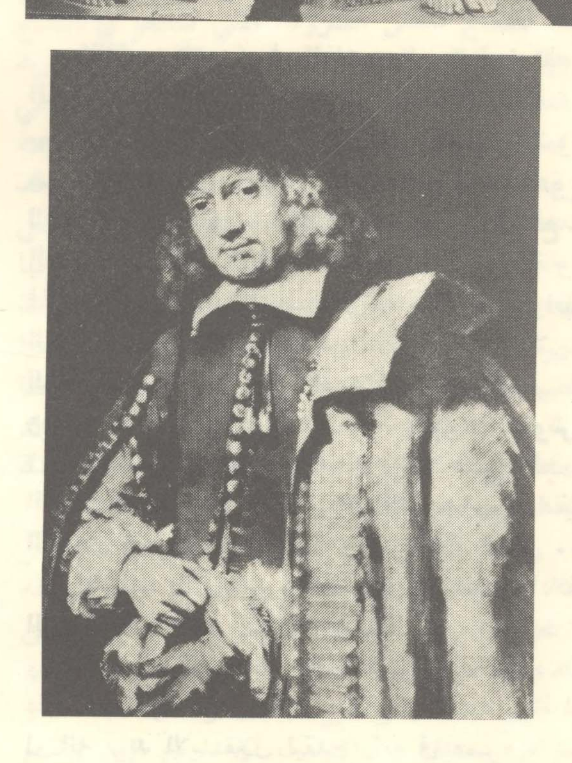
ولن نتمكن من اعطاء فكرة عن تطور الرعاية في هذه المرحلة مالم نقدم نماذج نحللها ، ونقدم الاسلوب الذي لجأ اليه كل فنان لينتزع قدرا من الحرية اكبر ، ليحقق مايرغب به .

ولنضرب على ذلك مثلا في تجارب الفنان (ميكلا نجلو) ، الذي يعتبر أحد عمالقة عصر النهضة الايطالي، اذ تمكن هذا الفنان من التعبير عن افكاره الانسانية ، عبر تجاربه في (النحت) و (التصوير الزيتي) ، لكن الدراسة الجادة لاعماله ، وتطور اسلوبه تكشف لنا عن تجارب ترتبط برغبات الرعاة للفن في عصره ، لكنـه اصبح فيما بعد أكثر قدرة على التحرر من هذه الرغبات سواء في التفاصيل الدقيقة لاعماله ، اوفي مجملها .

وان مقارنة نجريها بين تماثيله داوود وموسى مع تماثيله العبيد او الشفقة الاخيرة **تعطينا فكرة عن هذا التطور** ، وعن الصيغة التي اتبعها للتعبير عن افكاره ان تماثيل (العبيد) الشهيرة ، **التي نحتها تقدم لنا تلك** الرغبة للتحرر من القيود التي كبلت الانسان ، وتقدم ملحمة الانسان في صراعه للخلاص ، ان العبد في هـذه التماثيل قد ارتبط بقطعة الصخر لايستطيع الخلاص منها ، وهو يغالب هـذا الصخر كي يتحرر ، وهـذه التماثيل تقدم لنا وضع الفنان تماما فهو مرتبط بجزء منه في قيد لافكاك منه . ويحاول التملص منه ويبذل كل قوته بلا أمل . انه ينشد الحرية مطلقة ولاسبيل اليهـا .

وكذلك هي حالة تمثاله الاخيـر (الشفقة) ، ان الانسان الذي بذل كل جهده وعرقه كي يتحرر قد خارت قواه ، وبدأ ينهار تحت ضربات القدر الاليمة ، وهكذا أفسح المجال لعمل شخصي . نحن نرى فيه (ميكلانجو) ومأساة حياته . ونرى فيه وضع الفنان ، ونحس بأن





الشيء الذاتي بدأ يبرز ويطغى على الاشياء العامة ، وهكذا بدأت تنتصر رغبات الفنان شيئا فشيئا .

وكذلك هي حال فنانين كثيرين من عصر النهضة ، واجهوا الفن الرسمي بموقف ذاتي ، وطوروا رؤيتهم للفن التي تعكس الذاتي الذي يواجه المشترك ، وحاولوا تقديم الذاتي من خلال المطلوب ، الا نرى في تفاصيل لوحات (ليوناردو) شيئا من التعبير الذاتي ، الا تدلنا (الجوكوندا) على أن (ليوناردو) أراد تقديم ماهو خاص جدا في النظرة والاعماق ، وماهو مختلف عن المطلوب .

ألا نحس في لوحة (ليوناردو) الشهيرة (عذراء الصخور) ، برؤية سيريالية في تقديم المنظر الخلفي ، وفي معالجة تفاصيله وهكذا هي حال اعمال فناني البندقية ، الذين جعلوا فنهم ألصق بالحياة والحركة وطوروه لونا ومواضيع .

ويمكن أن نعطي مثلا آخر على هذا التطور تحقق بعد ذلك في أعمال (كارافاجيو) الذي قدم لنا الموضوعات الدينية ، المطلوبة منه ، لكنه أفسح المجال لرأي شخصي يعبر عنه بقوله :

ـ « ان للتفاحة من الاهمية في الرسم ، ما لمريم العذراء اذا كان الناظر اليها ينشد ادراكا فنيا صحيحا للفن » .

ولقد حقق (بروغل) تجربة أكثر التصاقا بالناس حين رسم الحياة اليومية ، واستطاع ان ينقل لنا عبر اللون والرسوم حياة هؤلاء الناس ، فأثبت لنا ان الفن يجب أن يبحث عن مواضيع أخرى تعطيه حرية أكبر في التعبير ، فالفن يتطور بموضوعاته ، لا بأشكاله فقط ، وهكذا هيأت له الحرية النسبية في الشمال مالم يتحقق في الجنوب .

وحين جاء (رمبرانت) في هولندا في القرن السابع عشر ، تحقق للفن على يديه مالم يتحقق على يد غيره ، فهو قد ربط الفن بدراسة النفس البشرية وبعملية استبطان خاصة جعلت المظاهر مقيدة بالاعماق .

وحقق خطوة اكبر حين اتجه الى رسم الفقراء ، وأبدع ، بعد ان ضاق ذرعا بأبناء الطبقة الجديدة الصاعدة ، واضاف الى رسومه تلك بعض الاعمال الفنية التي مثل فيها عائلته وابنائه ، فأصبحت هذه الرسوم كلها بمثابة سجلات شخصية او دفاتر مذكرات لحياته ، وهكذا قدم لنا عصره كاملا بفقرائه وأغنيائه ، وقدم لنا سجلا لكل حياته الشخصية ، واضاف الى كل ذلك غوصا على الاعماق ليسجل لنا مايعتمل في النفس عبر لوحات عديدة رسم نفسه فيها ، فكان فنه شاهد ذاته وعالمه ، والعالم الاكبر الذي يعيش فيه .

وحقق (غويا) في اسبانيا خطوة متطورة ، حين قدم لنا نموذجا لفنان ثائر متمرد لايقر له قرار ، هجا العائلة المالكة في لوحاته ، وشوه الوجوه وأعطى الاطفال وحدهم كل الجمال في عالمه ، واعطى في تفاصيل بعض لوحاته جرأة وتحديا لانراه عند غيره ، فهو يقدم لنا في لوحة (القبض على السيد المسيح) مأساة الانسان حين يقبض عليه ، وان وجوه البسطاء حوله لتنطق بوضوح وقوة على قدرته على جعل الموضوع له ابعاده العميقة ، التي تتجاوز ماشاهدناه حول هذا الموضوع لانه جعل المسيح محاطا بالفقراء المسحوقين .

وعكس في تجاربه الاخرى الافكار المختلفة التي تدل على انه الشاهد الامين على عصره بلا منازع ، فهو يقدم الموضوعات الشعبية الاسبانية لتصبح اساسية في اعماله المصممة من اجل المعامل الخاصة باللوحات الجدارية . وهكذا طور هذه الموضوعات وربطها بالحياة اليومية . وقدم لنا لوحاته الشهيرة المرسومة والمحفورة عن غزو الفرنسيين لاسبانيا وقدم مآسي الحرب ، وسجلها ، وجعل (بيت الرجل الاصم) في نهاية حياته ممتلئا بالاعمال الجدارية التي تصور العالم الذي يعيش فيه ، بكل مافيه من بشاعة ورعب ، الا تكفينا صورة المارد الذي يفترس انسانا لنحس بهول العالم الذي عاش فيه ، الا يكشف ذلك كله عن حرية كبيرة ، حصل عليها تدريجيا وتفجرت في لحظات صدق تامة عبر فيها عن كل مايجيش بأعماقه ، انه لم يكن مجنونا يهذي كما صوره البعض ، لكنه كان يقدم عالم اسبانيا ايام محاكم التفتيش .

وهكذا نكتشف أن الفنان قد حقق حريته تدريجيا، ووفق تسلسل منطقي ، وحسب الظروف ، وتقدمت حرية التعبير ، والابتعاد عن الموضوعات والاشكال والمضامين المطلوبة ، شيئا فشيئا حتى وصلنا الى القرن التاسع عشر الذي شهد فترة من اهم فترات تاريخ هذه المرحلة ، فالفنان ينشد الحرية التامة ، وهو يأخذها تارة ويفقدها حسب الظروف ، ولكنه تمكن من انتزاعها حين أصبح الفنان قادرا على رسم لوحته بعيدا عن اي رعاية ، ليقدم فيها مايريد ، ولكنه واجه الرعاية الخارجية فيما بعد بشكل حاد احيانا ، وهجوم سافر عليه ، وعلى ماقدم ، ولكن اصراره على فرض حرية التعبير حققت له في النهاية اعترافا به ، فأقيمت معارض فنية للمرفوضين الذين لاتقبلهم المعارض الرسمية ، وعانى بعض الفنانين الجوع ، والشقاء ، وعدم الاهتمام ، لما حملوه من افكار ، ومن آراء معارضة تكشف عن مراحل تحول جديدة في الرعاية ، اذ بدات تبدو في الافق مرحلة جديدة لايرتبط الفنان براع محدد ، بل اصبح عمله يسوق كأي انتاج آخر ، ولم تعد الرعاية الرسمية وحدها هي التي تشجع النتاج الفني ، وهكذا دخلنا المرحلة الحديثة من التعبير .

ويمكن ان نلخص جملة التحولات التي مرت على الحركة الفنية في هذه المرحلة ، بقولنا : « **انها تمثل مزيدا من حرية التعبير الفني بعيدا عن الرعاية المفروضة وارتباطا بالواقع الحياتي للفنان ، وشهادة على عصره وما يجري فيه ، وتغييرات كبيرة على مستوى الموضوعات والاشكال والمضامين والتقنيات** » ، ولسوف نلخص ذلك كله فيما يلي :

أولا التحول في الموضوعات : التي انتقلت من الموضوعات الدينية والاسطورية الكلاسيكية والتقليدية، الى رسم الاشخاص بواقعية وبروز المواضيع المستقاة من الحياة اليومية ، مع الاهتمام بوجوه الاشخاص العاديين والمناظر والطبيعة الصامتة ، واخيرا بدات تبرز رسوم الفقراء والمعدمين من الناس ، ووجوه الفنانين ، وهكذا تبدلت الموضوعات مع تبدل الرعاية ، وتغيرت مع انتقال السلطة من الطبقات النبيلة الى الطبقة الجديدة ، وبشر بعض الفنانين بموضوعات جديدة ثائرة على الطبقة الجديدة تجاه الطبقات الشعبية .

ثانيا التحول في الاساليب : فالفن قد تخلى عن الكلاسيكية المتشددة ، بأساليبها والمثالية في نظرتها للاشكال ، ولم يعد دقة في الخط وقوة تعبير ، وتكوينات هندسية هرمية ... وافسح هذا المجال لابراز قيم فنية جديدة ، كالتعبير بالظل والنور (رمبرانت) وباللون ودوره في كشف عوالم ذاتية (الرومانتيكية) واهميته في بناء اللوحة بدون خطوط (الانطباعية) ، وتبدلت التكوينات فأصبحت حركية (روبنز) ، وبرزت أهمية مادة الاشياء من صلابة وكثافة وملمس (كوربيه) واصبح قادرا على التخلي عن كل الاشكال الفنية التقليدية .

ثالثا ـ التحول في المفاهيم الجمالية : لقد تخلى الفنانون عن القيم الجمالية الموروثة والسائدة ، اذ لم يعد الجمال ذلك التناسق الهندسي الساكن ، والمحدد مسبقا بمقاييس محددة ، بل أصبح الفنان هو مبتكر للقيم الجمالية الجديدة التي يستقيها من الواقع ، ومن الحياة المتبدلة ، اذ أصبحت العذراء بشعة وقروية فقيرة ، لها ملامحها القومية المرتبطة بكل بلد ، واصبحت البشاعة ممكنة التصوير على نفس الاهمية التي تعطى للجمال ، وهكذا نرى مواضيع (بروغل) حياتية ، ووجوه بشرة بشعة ، وكذلك وجوه (بوش) أو (رمبرانت) أو (غويا) .. وهكذا اصبح الجميل في اللوحة يختلف عن الجميل اطلاقا ، واصبح مقياس الفن هو الحياة ، والواقع ، وليس المثل الاعلى ..

رابعا ـ التحولات في المضامين : ولقد لجأ الفنانون الى اتخاذ مواقف اكثر ثورية مما كان متاحا لهم ، وهكذا أصبح كل واحد منهم يعكس في اختياره هذا علاقته بعصره ، اهو خاضع لما يمليه عليه رعاة الفن ، او انه يريد الاستقلال ليقدم رأيه في عصره ، شهادته عليه ، تطلعاته لتغييره ، ادانته لمظاهر هذا العصر ، ووقوفه مع القوى التي تسعى للتغيير ، وهنا حين تحول الفنان من موقع الشاهد الى موقع يستطيع ان يدين العصر ، وان يضع يده على المظاهر السلبية ، وان يحتج ، ويرسم من موقع الاحتجاج ، أصبح الفنان قادرا على أن يكون ثائرا على رعاة الفن كلهم ، ليقول رأيه بحرية ..

خامسا ـ التطور في التقنيات : فقد شهدنا مرحلة

هامة جدا ، تبدل فيها الفن من موقعه على الجدران وارتباطه بالعمارة والبناء ، ومن وجوده ضمن المعبد والقبر والكنيسة والقصر ، ليقدم في لوحة زيتية وعلى ورق وبمواد مستقلة عن المفهوم التقليدي ، لقد استخدم الفنان في العصور السابقة لهذه التحولات ، المواد المرتبطة بالاعمال الجدارية : كالفسيفساء والفريسك والزجاج ، ورسم على الجدران ، او رسم اعمالم لتعلق في الاماكن المعدة مسبقا ، والمحددة ، ولكنه ابتكر من المواد ولجأ الى ابتكار اللوحة النافذة المستقلة عن البيت ، ووضع لها الاطار المحدد ، وهكذا وجدت (لوحة الحامل) التي مكنت الفنان من الاستقلال ، والتحرر من الرعاية ، ومن الشروط التي تفرضها عليه الجهات التي تستخدمه ، وارتبط هذا الابتكار بصعود البرجوازية ، وتطور تجارة اللوحات ، فأصبح الفنان يرسم مايريد بعيدا عن الطلب المحدد ، وبدون رعاة ، ودون رغبة في التسويق … ليقول مايريد بحرية ، وقد لايجد الشخص الراغب ، فيطمع في أن يجده مستقبلا ، فأصبحت اللوحة سلعة في السوق تخضع لنفس الشروط التي تتحكم في السلع الاخرى ، وهكذا يتلاءم كليا مع أهداف البرجوازية التي اعطت حرية التعبير والاستقلال للفنان عن الراعي حتى تمكنه من ان يعطي أفضل العطاء ، وبمواد سريعة متميزة لها قابلية البقاء ، وسهولة الاستعمال ، وقد ساعدت تلك الشروط الجديدة على الوصول الى حرية مطلقة في التعبير . ضمن الشروط التي تفرضها السوق المستهلكة ، ولم يعد بامكان الشروط القديمة الاستمرار في العصر الجديد ، الذي اصبح الفنان قادرا فيه على اختيار مواده وتقنياته بحرية ليعبر عما يريد ، وهكذا تحرر الفنان تقنيا من عبودية المواد المحددة لاسلوب تعبيره ، واستخدم التقنيات الجديدة الملائمة لسوق جديدة ، وعلاقات انتاج مختلفة .

لقد حقق الفنان التشكيلي حلمه في التعبير بحرية ، مستقلا عن الرعاة ، وفي بداية هذه المرحلة التي تتفق مع بداية القرن العشرين وصل الى اقصى هذه الحرية بعيدا عن الاشكال الموروثة ، وبدأ يشعر بقدرته على التمرد على كل القيم ، وبقدرته على غزو كل العوالم المختلفة ، واكتشف أن تاريخ الفن أوسع من دائرة حبس الفنان نفسه ضمنها ، وان ثمة عوالم داخلية ، وطفولية ، يمكن الاعتماد عليها لاعطائه قدرة اكبر على تنويع اشكاله ومضامينه ، كما اكتشف ان عليه أن يوجد لغة فنية جديدة تساعده على التعبير ، وهكذا وصل الى (الحداثة) التي تعني رفض الموروث ، واعتبرت هذه الحداثة تنقية للفن من كل اشكال المحاكاة ، وتطويرا للتعبير باتجاه اعمق ليكون الفن ملتصقا بالعصر على نحو أفضل من كل العصور .

وساعدت هذه الحرية ، على نشوء المدارس الفنية الحديثة وعلى تطورها ، وتجمع الفنانون مع بعضهم ، ومع الكتاب والشعراء ، يقدمون ماهو جديد ، ويطرحون البيانات الفنية المختلفة التي كانت تساعد على بلورة اتجاهات عديدة ، وهكذا نشأت (الوحشية) و (التكعيبية) و (السريالية) و (البنائية) و (التعبيرية) و (التجريدية) و (الدادائية) ، وغيرها من الاتجاهات التي أعطت للعصر طابعا جديدا ، ولهذا نستطيع القول **بأن المرحلة الاولى من القرن العشرين التي تمتد حتى نهاية ربعه الاول كانت من اغنى المراحل في تاريخ الفن الحديث ، لانها أفسحت المجال واسعا للتعبير ، وأوصلت التعبير الفني بأشكاله المتنوعة الى أكثر الصياغات الفنية عمقا وتطورا على مستوى التشكيل والمضامين الانسانية وعلى مستوى تبديل التقنيات ، ولكن الشيء البارز والهام في هذه المرحلة هو : تطوير لغة التعبير الفني ، وربطها بالعصر الراهن ، والاستفادة من تراث الانسانية لتحقيق ذلك .**

وكان الهدف الاساسي لكل هذه المحاولات هو التخلي عن الرعاية التقليدية للفن والبحث عن رعاية جديدة ، او بالاحرى عن متذوقين من نوعية مختلفة ، وهكذا بدأت حملة البحث عن الشكل الجديد من



الرعاية للفن ... وكان الفنان التشكيلي بأمس الحاجة الى الكتاب الذين يقدمون له نتاجه للناس، ويساهمون في اقناعهم بعملية التغيير الثورية ، وهكذا فكر الفنانون بأنهم قادرون على مخاطبة جمهور واسع واقناعه بالحلول الفنية ، الجديدة ليكون الجمهور الواسع هو البديل للرعاية القديمة .

وهكذا تطور (النقد الفني) وازدادت اهميته ، نتيجة رغبة عارمة للوصول الى الجمهور الواسع الذي أصبح هو المتلقي ، وهكذا تطورت أهمية الاعلام المعاصر ودوره في نشر الفن ، وهكذا حلم الفنان بعصر جديد يتجاوز فنه فيه ، طبقة محددة من المتذوقين ، الى جمهور واسع متذوق وقادر على التجاوب معه .

وتطورت في هذه المرحلة صالات العرض الفنية ، على انها شكل أكثر ديمقراطية من المتاحف الرسمية ، التي يشرف عليها اشخاص متزمتون يرفضون الفن الحديث ، وبدأت تلك الصالات تأخذ دورا كبيرا في نشر الفن وايصاله ، حين كانت تعتمد على هواة جمع اللوحات ، وعلى اشخاص يقدرون الفن الجديد وأهدافه .

ولجأ الفنانون الى المقاهي والحانات وأماكن اللهو، والى الاماكن العامة للوصول الى الجمهور ، وللتأثير على الناس ، وبدأ الفن الحديث يلقى القبول عند فئات كثيرة ، وعلى الاخص حين ربط هذا الفن بين صياغة متطورة للوحة وبين مضمون انساني ، وهكذا تفاعل مع طبقات جديدة من المجتمع ثورية وطليعية ، وهكذا بدأ الفن يلعب دورا مؤثرا على الناس ، حين التقى الموقف السياسي مع اللغة المتطورة ، وحين ربح الفنان معركته مع الجمهور ووصل الى الفئات الطليعية المؤثرة على تطور المجتمع وتقدمه .

وهكذا أصبح الفن يرتبط بالجماهير الواسعة ، وبدأ يؤثر على هذه الجماهير ، لقدرته على استقطاب الناس ، وتجاوز الفنان أزمة الرعاية التي عاشها لفترات طويلة ، وحقق بعض حلمه في الوصول الى الجماهير ليلعب دور المحرض ، فاكتسب قوة جديدة هي قوة الجماهير التي تمثل العصر الراهن .

الكن ثمة سؤال يبرز هنا ، وهو يتلخص في عبارة تقول بأن هذه الصيغة من الرعاية الجماهيرية لايمكن أن تضمن حياة الفنان ولا حريته ، ذلك لان القوى المختلفة الموجودة بدأت تبرز محاولة الاستفادة من الظروف الجديدة لتبدأ بالتلاعب بهذه الحرية ، ولتعود الى التحكم بالفن عن طريقها .

لقد أعطى القرن العشرين أقصى حرية للفنان ، لكن هذه الحرية بدأت تتعرض لمآزق عديدة ، نتيجة لبروز فئات مستغلة بدأت تتلاعب بهذه الحرية ، وتجعلها أسطورة .

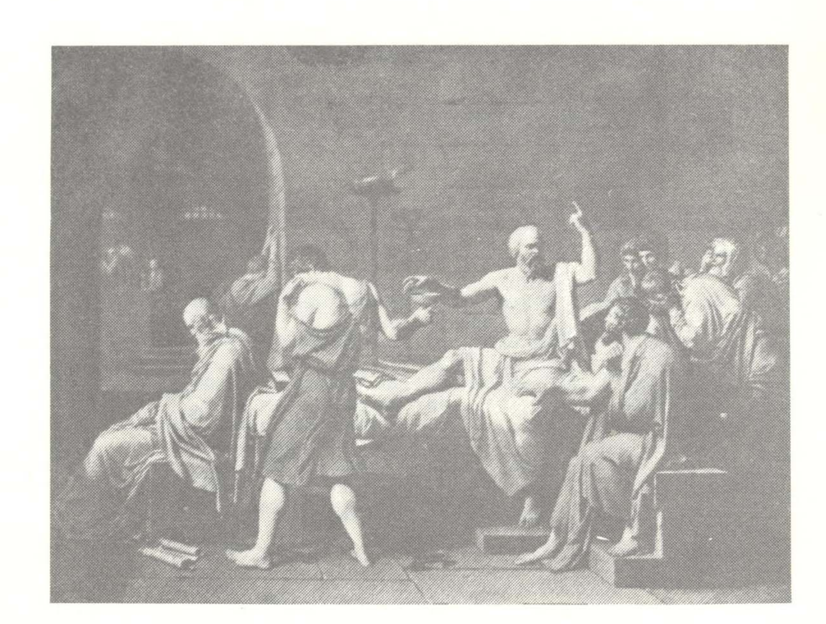
وهنا لابد لنا من توضيح أساسي ، وهو أن الحرية قد تطورت من شكلها الاكثر اطلاقا الى الحرية المشروطة ، نتيجة لبروز اشكالات كثيرة وقفت بوجه الصيغة المطلوبة من الحرية ، وذلك حين بدأت تبرز بين الفنان والجمهور المتذوق ، فئة وسيطة ، تتحكم بالانتاج وتسويقه وبدأت تفرض شروطها على الفنان ، لان الفن أصبح سلعة يتاجر بها ويربح الكثير من ورائها اذا أحسن الوسيط الدعاية والتسويق ... وتطورت تجارة اللوحات لتصبح عالمية لها أساليبها وسماسرتها ودعاياتها ، ولها سوقها وبورصتها المالية ، وعن طريق آلية النظام الراسمالي يمكن التلاعب بالعرض والطلب والتحكم بالذوق العام وتوجيهه وفق رغبات السماسرة.

ان بداية القرن العشرين قد أعطت الفنان فرصة كبيرة ليأخذ حريته الكاملة ، حين انهارت الصيغة التقليدية من التسويق والتقى الفنان بالجمهور على نحو مباشر ، وبدون وسطاء ، فلعب الفن دورا كبيرا موجها ، ولم ينتبه تجار اللوحات الى أهمية الفن الحديث ، ولهذا اندفعوا يشترون اللوحات الانطباعية ولكن تطور الاحداث قد كشف لهؤلاء التجار أهمية هذا الفن ودوره ، وهكذا بدأت الرساميل تدخل ميدان التجارة الدولية للفن ، وبرزت صيغة التعامل الجديدة في سوق الفن حين تشكلت الصالات الكبرى العالمية ، التي تتألف من تجمع الصالات الصغرى ، واستطاعت هذه الصالات القضاء على الرساميل الصغيرة ،واصبح مدراء الصالات خبراء في التجارة والسوق اكثر من خبرتهم في الفن ، وهكذا انفصلت قيمة العمل الفنية عن قيمته المادية ، واستفاد هؤلاء التجار من عدم خضوع الفن للضرائب المالية ، من أجل دفع الناس



لشراء اللوحات . وتوظيف مدخراتهم في لوحات بدل وضعها في بنك أو استثمارها في شركة وضمن لهم ذلك ربحا كبيرا . وهكذا نشطت السوق الفنية في المدن الكبرى . وأصبحت الصالات تتجمع في تروتستات كبيرة ، وهكذا بدأت هذه العوامل تؤثر على حرية التعبير الفني . وتجعلها وهما في كثير من الاحيان .

وبالتالي بدأنا نشعر بأن الفنان لم يعد يمتلك حرية مطلقة تماما ، الا اذا كسبها عبر نضال شاق ودافع عنها كل يوم ، ولجأ الى قوته الفنية الذاتية ليثبت نفسه . ويفرض تجربته على السوق . وبدأت تبرز أهمية القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يمكن أن تحمي الفنان اذا ارتبط بها . وتمنع التلاعب بانتاجه أو منع انتاجه من العرض والتسويق من قبل التكتلات المالية المسيطرة على السوق . وهكذا اقترنت حرية التعبير الفني بعملية اختيار بين موقفين اساسيين هل يقف الفنان مع القوى المتحكمة بالسوق ومع كبار المسيطرين على التجارة أم يرفض هذه الصيغ ليتعامل مع الجمهور مباشرة . وعن طريق قوى اخرى تلعب دورا كبيرا في عرض نتاجه الذي يرتبط بهذه القوى ويعكس فكرها ومسلماتها . وهكذا عاد الفن مرةاخرى الى الارتباط برعاة جدد . سواء كانوا تجار لوحات أو كانوا قادة سياسيين . أو كانوا مسؤولين عن مؤسسات حكومية أو نقابية . أو مؤسسات خاصة . وهكذا تطورت الصيغ المختلفة للرعاية ضمن المجتمعات الرأسمالية وتنوعت أشكالها . لكن الشيء الواضح هو أن كل رعاية أصبحت عبارة عن | انتاج فني ـ وسطاء ـ جمهور مستهلك | . ولعب الوسطاء دورا متزايد الاهمية في كثير من الحالات . .



وبدأت تزداد أهمية رعاية الدولة الحديثة مرة أخرى حين بدأت تتدخل لتجمع الانتاج الفني وتقتني اللوحات ، لانها شعرت بأنهذا الانتاج له أهميةدعائية، وله قيمة مادية كبيرة ، ولان جمعه في متحف يدر الاموال الطائلة من السياحة .

وتعقدت آلية الرعاية . وتداخلت، وأصبح واضحا أن الفنان يتعرض لضغوط كثيرة . وانتاجه يتسابق عليه الناس ، وهو في كثير من الاحيان . يلاقي المصاعب الناشئة عن تعقد آلية التعامل . وهكذا برزت أهمية الاتحادات الفنية التي تحمي الفنان وتدافع عن حقوقه، وفيها يتجمع الفنانون المحترفون . وهكذا وضعت الانظمة والقوانين التي تحدد حقوق الفنان وواجباته والتي تمنع استغلال الفنان من أية جهة كانت ، سواء كانت حكومية أو رأسمالية . وأصبح للفنان الحق في مقاضاة كل من يستغل انتاجه . وهكذا يعود كل ريع من انتاجه عليه وعلى ورثته لمدة لاتقل عن خمسين عاما بعد وفاته . ولا يحق لاي شخص أن يستنسخ اللوحات ، أو يطبعها ، أو يعرضها بدون اذنه ، ويحق له أنيسترد لوحته، ويعدلها اذا شاء. وهكذا اصبحت الحرية عبارة عن حق قانوني واجتماعي في هذا العصر يختلف عن الحرية المطلقة التي تحدث عنها الفنانون . وتختلف عن المفاهيم التي دعت اليها التجارب الفنية . ذلك لان الحرية اصبحت مشروطة بواجبات على الفنان ومسؤوليات محددة، وضمانات محددة قانونيةتضمنها الانظمة وتتعهد بتقديمها للفنان عند أي استغلال . وهكذا تطورت الصيغة المعاصرة للتعامل مع الرعاة . واصبحت عبارةعن قوانينوأنظمة توضحكل مسؤوليات الطرفين ، وبدأت الدول تطور انظمتها الخاصة بالرعاية حتى امتدت الىالرعاية الصحيةوالحياتية .والضمانات المختلفة التي تجعل الفنان لا يخضع لاي سيطرة مادية نتيجة وجوده ضمن مجتمع تبرز فيه القوى المستغلة .

ووصلت هذه الصيغ الى اقصى درجاتها تطورا في المجتمعات الاشتراكية اذ أصبحت حماية الفنان وتأمين حياته وأماكن عمله وعرض نتاجه هي مهمات تضطلع الدولة بها ، الىجانب اتحادات الفنانين ،والغي دور الوسيط نهائيا وحلت محله هذه التنظيماتالنقابية التي يفرزها الفنانون انفسهم ، وكانت الغاية الرئيسية لهذه المجتمعات ان يقدم الفناننتاجه للمجتمع ، ويخدم مرحلة البناء فيها ، وهكذا أصبحت اللوحات والاعمال الفنية توضع في الساحات والشوارع لتقدم أهداف مرحلة التحويل الاشتراكي ، وأصبحت حرية التعبير مرتبطة ببناء المجتمع ، وتحولت الى انظمة محددة ، وعاد الفن الى فهم الحرية على انها ذوبان لارادةالفنان في ارادة الجماعة ، وقواها المنتجة التي تبني ولا معنى للحرية ان لم تكن كذلك .

كيف عالج فنانونا قضايانا القومية

بقلم: خليل صفية

اذا اتفقنا حول مسألة تأثير الاحداث المصيرية لاي مجتمع انساني في فنونه وادابه، وثقافته بشكل عام، فهذا يعني ان ثمة علاقة قائمة بين قضايانا القومية وحركتنا التشكيلية العربية المعاصرة، واذا كنا كمجتمع عربي معاصر أصحاب تراث انساني عريق بأصالته، ونعيش احداثا كبيرة تشكل لنا جميعا قاعدة مشتركة كوحدة في المعاناة والمصير، فعند ذلك نقول:

ان العلاقة القائمة بين فنونا وقضايانا القومية ليست هامشية او ثانوية، بل تتجاوز الاثر المباشر لتدخل في صلب العلاقة الجدلية، لماذا؟

... لان هذه القضايا نابعة من واقعنا بامتداده التاريخي وتطلعاته المستقبلية، فالقضايا القومية التي نتحدث عنها ليست النظريات المتباينة في عقول بعضنا، وانما هي بالتحديد معاناتنا اليومية بخصوصيتها منذ تحررنا من الحكم العثماني والاستعمار الفرنسي والانكليزي والايطالي بعد الحرب العالمية الاولى حتى صراعنا مع الاستعمار الجديد باشكاله المتنوعة، وثمة احداث كانت ومازالت تشكل جزءا من قضايانا القومية المعاصرة «نكبة فلسطين - العدوان الثلاثي على مصر العربية - حرب الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي ثم الجلاء نكسة حزيران - الثورة الفلسطينية - حرب تشرين ...» ولهذه الاحداث والقضايا في النتيجة عدة ابعاد انسانية «محلية - عربية - عالمية».

فالقضية الفلسطينية - مثلا - والتي نعتبرها كمجتمع عربي أم القضايا القومية العربية المعاصرة، هي - ايضا - قضية الانسان الطيب في كل مكان من هذا العالم. لانها تدخل ضمن دائرة الصراع الانساني بين الشعوب المناضلة والقوى الامبريالية والصهيونية المستغلة التي تحاول ان تبث سمومها في هذا العالم.

ومن هنا كانت الاحداث والقضايا المصيرية في تاريخ المجتمعات الانسانية تشكل «جزءا من الخلفية الثقافية لكل طراز واسلوب ولكل تغيير في الطراز والاسلوب» .. وهذا ماحدث في واقعنا الثقافي العربي عندما تبدلت اشكال التعبير الفني والادبي بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧، ولان للثقافة دورها في تلك الاحداث فقد عمل المستعمر - دائما - على طمس ثقافات الشعوب التي يستعمرها في محاولة لتزوير هويتها واقتلاعها من جذورها ويمكن ان نرى ذلك في فترة الحكم العثماني ثم الاستعمار الفرنسي والانكليزي والايطالي .. وهذا مايحدث - الآن - في فلسطين عبر الكيان الاسرائيلي الدخيل الذي لم يقف عند حدود احتلال الارض وطرد أصحابها، وانما حاول ويحاول باستمرار طمس وتزوير وسرقة الثقافة العربية الفلسطينية قديما وحديثا ..

تفاعل جدلي .. بين الفنان وقضيته القومية

وهذا يعني ان المسألة القومية في الفن ليست مجرد تسجيل لحدث مصيري بل هي عملية تفاعل جدلي بين الفنان وقضيته القومية .. وهذا التفاعل لابد ان يقود الفنان الى الوعي بالابعاد الحضارية والانسانية لمعركته القومية. وبالتالي فالاحداث المصيرية على ارضية الواقع انما تشكل المحرض للتعبير والبحث ومحاولة ربط الحدث بخلفياته ومستقبلياته في آن واحد .. وعبر هذا الوعي النقدي نطرح سؤالنا: كيف عالج فنانونا قضايانا القومية؟ وهذا السؤال يشمل مختلف الوان التعبير الفني وتقنياته مرورا بالموضوعات والمضامين المطروحة والآثار المباشرة وغير المباشرة وصولا الى الرؤية التي تساهم في تحديد القنوات الفنية الآنفة الذكر، كما

يشمل سؤالنا التجارب الفنية العربية التي ظهرت بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، او لنقل يبدأ بحثنا منذ تلك الفترة وذلك لاسباب تعود الى بدايات الحركة التشكيلية العربية المعاصرة .. تلك البدايات التي لم تتبلور حتى جاء الاستقلال، فخلال مرحلة الاستعمار الفرنسي والانكليزي والايطالي وغيره، كانت الحركة التشكيلية العربية عبارة عن محاولات فردية ظهرت هنا وهناك بدوافع ذاتية، ولم يكن الفن على قدر من الاهمية حتى كان الاستقلال في سورية كما في لبنان ومصر والعراق وتونس وليبيا وغيرها من الاقطار العربية الشقيقة. ولابد من التنويه بأن التعبير عن القضايا القومية المعاصرة من نكبة فلسطين الى حرب تشرين ليس حكرا على اتجاه فني معين او اسلوب محدد، بل يشمل مختلف الاتجاهات والاساليب الفنية المطروحة على الساحة التشكيلية العربية، الا ان هذه القضايا القومية قد ساهمت في تألق اسلوب دون غيره والتوجه الى اتجاه فني محدد، وهذا ماحدث - مثلا - بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧! حيث انحسر المد التجريدي واتسعت دائرة التعبيرية كاتجاه فني ضمن معالجات متعددة . واقعية ورمزية وسريالية . لكن مع اتساع وتنوع الاتجاه الى التراث قامت جماعة الخط العربي باستخدام الكتابات والحروف بدلالاتها الادبية او الرمزية او تجسيد المعنى من خلالها للتعبير عن القضايا القومية المعاصرة . كل ذلك من خلال التجريدية . وسنتحدث عن هذا الاسلوب في معالجة القضايا القومية بالتفصيل في مكان اخر من هذا البحث. ومن جانب آخر نرى بأن التنوع في اساليب التعبير التي عالج الفنان من خلالها قضايانا القومية يعود - ايضا - الى واقع المرحلة التي ظهر فيها الفنان اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، والشيء المؤكد ان الفنان لايلد من فراغ أو يرسم لنفسه - فقط - داخل مرسمه . لذلك فهو يتأثر بالواقع المحيط في الوقت الذي يؤثر فيه . في تعبيره عنه ومحاولته تجاوز ماهو قائم من تجارب فنية .

التسجيلية والتعبير عن الموضوع بشكل مباشر

قد يتبادر الى البعض بأن التسجيلية كأسلوب للتعبير وكرؤية للواقع تمثل - فقط - مرحلة محددة في تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، وهي مرحلة الاربعينات والخمسينات من هذا القرن، أي انها ظهرت في مرحلة لم يأخذ فيها الموضوع القومي أو الاجتماعي الاهمية التي اخذتها موضوعات اخرى مثل « المناظر الخلوية والطبيعة الصامتة والبورتريهات والعاري .. وغيرها »، لكن المتتبع لحركة الفن التشكيلي العربي المعاصر لابد وان يقف في كل مرحلة على مجموعة من التجارب التسجيلية لفنانين رواد او شباب، وقد استخدم هذا الاسلوب بشكل خاص في تصوير النكبة الفلسطينية في الخمسينات عبر موضوعات التشرد والغربة والخيام والاسوار والحنين الى الوطن السليب وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وظهور التعبيرية اختفت نسبيا الصيغ التسجيلية واقتصرت على موضوعاتها الاساسية « الطبيعة » التي رافقت ولادتها في الاربعينات لكنها عادت للظهور ثانية بعد حرب تشرين التحريرية وتمثلت بشكل خاص عبر الاعمال الفنية التي ظهرت اثر الحرب مباشرة . وبعد عودة القنيطرة المحررة الى ربوع سورية وزيارة عشرات الفنانين العرب لها، اعتمدت التسجيلية كأسلوب للتعبير عما حدث من دمار لهذه المدينة الامنة على يد النازية الجديد « الصهيونية »، كما ظهرت عند بعض الفنانين الذين ارادوا تسجيل بعض مظاهر الفولكلور العربي الفلسطيني خشية عليه من الضياع والاندثار نتيجة المحاولات الصهيونية المتكررة لطمسه وتزييفه وسرقته، واذا علمنا بأن التسجيلية في ارقى معالجاتها تبقى ضمن حدود التعامل مع المظاهر الخارجية للواقع دون النفاذ الى اعماقه وخلفياته وحركته كما تقود الى نوع من الالية في التعبير، فهذا يعني انها ظلت عبر كل موضوعاتها قاصرة على الاقناع من جهة، والنفاذ الى خلفيات القضية وابعادها القومية الانسانية من جهة اخرى، وقد نراها الى حد ما مبررة في رصد مظاهر الدمار الذي حدث للقنيطرة، او المذابح التي حدثت في دير ياسين وخان يونس، وهنا تكون قيمتها تسجيلية تاريخية كشاهد على ماحدث .. كما نراها مبررة في التعامل مع بعض مظاهر الفولكلور الفلسطيني كالازياء الشعبية بأنماطها الخاصة وزخارفها المتميزة والتي بدأت تختفي نسبيا نتيجة اسباب متنوعة منها تشتت الشعب العربي الفلسطيني في اماكن مختلفة، ومنها محاولات الكيان الاسرائيلي الدخيل سرقتها ونسبتها اليه على انها تمثل جزءا من تراثه ..

لهذا عمل بعض الفنانين على تسجيل مظاهر الاحداث والقضايا والخصائص القومية . ورصدها بدقائقها وتفصيلاتها كشواهد تاريخية تشكل في بعض جوانبها « القنيطرة - دير ياسين - خان يونس - بحر البقر - وغيرها » وثيقة ادانة وصرخة احتجاج وتكشف عبر المظهر الخارجي للواقع عما حدث من دمار وخراب ومذابح انسانية قام بها الكيان الاسرائيلية . كما تشكل في جوانب اخرى مهمة تسجيلية « **تسجيل الفولكلور الفلسطيني من ازياء وزخارف وادوات مستعملة في الحياة اليومية ومظاهر من افراح واتراح وحكايا واساطير** »، اي ترصد مظهرا من مظاهر الاصالة العربية عبر جذور التاريخية الحضارية واوراقها المعاصرة .. وقد ذهب بعض الفنانين الى استخدام آلة التصوير الضوئي والتقاط عشرات الصور الفوتوغرافية « للقنيطرة - مثلا »

وصياغتها ثانية عبر لغة الخط « الرسم » واللون للتأكيد بالوثائق الحية على ماحدث لهذه المدينة الشهيدة ، وعلى صعيد تسجيل الفولكلور الفلسطيني ذهب البعض الى لصق بعض تكوينات وزخارف الثوب الشعبي على اللوحة الزيتية عبر « الكولاج » . كما قام البعض برسم موضوعاتهم على بقايا حطام طائرات العدو التي سقطت وتحطمت على الارض العربية في الجولان وسيناء .. وهكذا تنوعت وظائف ومظاهر التسجيلية بما يخدم موقف الفنان ورؤيته للواقع واحداثه القومية .. ومن رؤية نقدية خالصة نقول :

ان هذه الصيغة للتعبير « التسجيلية » ظلت عبر مختلف موضوعاتها تتمحور حول المظاهر الخارجية للواقع وقضاياه القومية ولم تتجاوز هذه المظاهر من قريب او بعيد .. وهذا يعني بأن فاعليتها بقيت وستبقى ضمن حدود ضيقة ولتوضيح ذلك نعرج قليلا على رائعة بيكاسو الغورنيكا التي رسمت بتحريض من الحدث المأساوي الذي جرى للمدينة – غورنيكا – حين قصفتها الطائرات الالمانية الموالية للجنرال فرانكو .. ولعل ماحدث للقنيطرة يذكرنا – تماما – بما حدث لغيرنيكا المدينة ، لكن خلود غيرنيكا اللوحة التي رسمها بيكاسو لم يرتبط ابدا بتسجيل مظاهر الخراب والقصف والدمار ، بمعنى ان بيكاسو قد جرد لوحته من اية مظاهر خارجية للحدث « قصف المدينة بالطائرات » . وبالتالي لم يستخدم طائرات ولاقنابل ولم يرسم منازل مدمرة ، بل استخدم جملة من الرموز الانسانية التي تشكل بمجملها صرخة احتجاج وادانة .. وهكذا دفعنا – جميعا – للوقوف الى جانبه والتعاطف مع قضيته ومدينته التي نرى فيها القنيطرة ودير ياسين وخان يونس وبحر البقر ... لكن يبقى الدافع للتعبير هو ما حدث لغيرنيكا الا ان الانجاز الفني يشمل كل المدن التي حدث لها او يمكن ان يحدث ماجرى لغيرنيكا ، ومن هنا يبرز وعي « بيكاسو » على توظيف مضمونه المحلي توظيفا عالميا .. وهذا لايعني بأننا نطالب فناننا بأن يرسم كما رسم بيكاسو لكن نطالبه باقناع العالم بقضيتنا كما اقنع بيكاسو العالم بقضيته .

التعبيرية بين الانفعالات والواقع

ترجع جذور التعبيرية كاتجاه فني استخدم للتعبير عن قضايانا القومية الى منتصف الستينات من هذا القرن . ففي تلك المرحلة ظهرت عشرات الاعمال الفنية التعبيرية التي حملت في عناوينها موضوعات مستقاة من القضية الفلسطينية ، وقد تكشف بشكل خاص في اعمال « اسماعيل شموط وابراهيم هزيمة وتمام الاكحل وفاتح المدرس ومصطفى الحلاج ومحمود حماد « في مرحلته التعبيرية » وفاروق شحاته وعبد الرحمن المزين وجورج بهجوري ولؤي كيالي « في مرحلته التعبيرية » ونذير نبعة والياس زيات ونعيم اسماعيل وجمال السجيني وممدوح قشلان وحلمي التوني ومحمد الحجي وبهجت عثمان واسعدعرابي واحمد عبد العال وخزيمة علواني وغياث الاخرس وفيصل عجمي وشفيق رضوان ... وغيرهم » واستمر هذا الاتجاه التعبيري حاملا معه عناصر وجماليات محلية شعبية وتراثية قديمة ، واخذ شكلا اكثر تنظيما مع ظهور جماعات فنية متميزة . كجماعة العشرة – مثلا – . وفي النصف الثاني من الستينات وبداية السبعينات اقيمت عدة معارض جماعية عالجت قضايا قومية معاصرة مؤكدة على اتجاهها التعبيري مع التنوع في العناصر والاساليب والجماليات .. فكان معرض الكرامة الاول عام ١٩٦٩ والذي ضم مجموعة من الفنانين العرب **« من سورية نذير نبعة ومن مصر العربية جورج بهجوري ومحمد حجي ومن فلسطين مصطفى الحلاج ... وغيرهم »** .

لكن هل ثمة تنويعات في هذا الاتجاه المعني بانفعالات الفنان اولا واخيرا ؟ نقول نعم . ويمكن ان نتحدث عن بعض التجارب الفنية كنماذج على سبيل المثال لا الحصر لقد صور « فاتح المدرس » عشرات الموضوعات القومية بتحريض من احداث معينة « فلسطين – خمسة حزيران حرب تشرين – احداث لبنان – المقاومة الفلسطينية ... » ومن اشهر لوحاته نذكر « رهان على جنين في دير ياسين – نساء من الجولان – من وحي تشرين – مقاومة – .. وغيرها » وفي انجازه التشكيلي لهذه الموضوعات لم يخرج عن نطاق السمات والعناصر والجماليات التي عرف بها ، بل استخدم الوانه وعناصره ووجوهه المضغوطة وسطوحه المشبعة بالضوء والتراب لصياغة موضوعاته . فلا اثر لعناصر الموضوع القومي



مقاومة – عبد الرحمن المزين

باستثناء لوحة « رهان على جنين في دير ياسين » لان الفنان اراد تحقيق انفعالاته وعواطفه حيال الاحداث القومية لاتسجيلها عبر عناصرها الواقعية المميزة . فالوجوه التي استخدمها – مثلا – في لوحة « نساء من الجولان» هي نفس الوجوه المضفوطة التي رسمها عشرات المرات من قرى الشمال السوري .. وهذا ينحسب على بقية اعماله ..

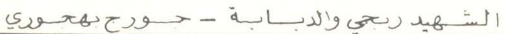
« ممدوح قشلان » – ايضا – استخدم نفس شخوصه الشعبية المألوفة والتي عرف بها للتعبير عن القضايا القومية . نستشف ذلك في لوحاته حول حرب الجزائر والقضية الفلسطينية وحرب تشرين التحريرية وغيرها من الاحداث القومية المصيرية .. وهذه المسألة تعني ان الفنان يتعامل بصدق مع هذه الاحداث ، فيرسمها من خلال شخصيته الفنية « اسلوبه – الوانه – عناصره الانسانية – جمالياته .. الخ » وقد تبدلت صياغة « ممدوح » للقضايا القومية بتبدل رؤيته وبما حدث من تطور في اسلوبه التعبيري باتجاه صيغ هندسية قادته بعيدا عن عفويته التي شهدناها في بداياته التعبيرية .. وهذا مانراه في لوحته « الشهيد واطفال الارض المحتلة » والتي تختلف عن لوحة « استغاثة اللاجئين » من حيث حرارة الانفعالات وحدتها ، او من حيث عقلانية الانجاز ..

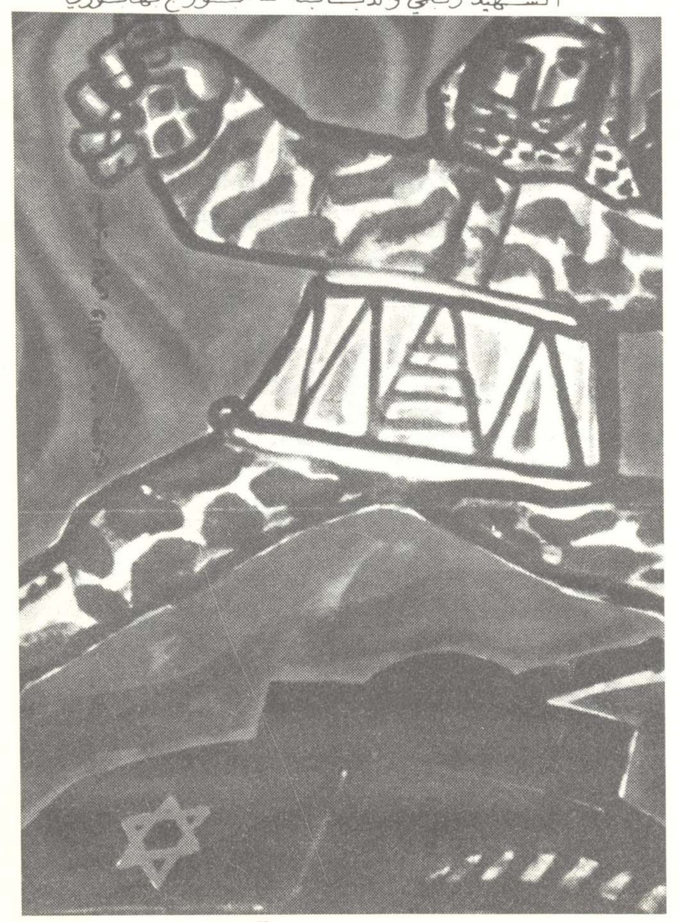
لقد ذهب في « استغاثة اللاجئين » بانفعالاته الى اقصى مداها وبالدراما الانسانية الى حدود الفاجع ، للتعبير بكثير من العفوية والحدة التعبيرية عن مضمونه الانساني المأساوي .. انها صرخة استغاثة واحتجاج .. واذا انتقلنا الى « الشهيد واطفال الارض المحتلة » فسنجد عقلانية في الانجاز ، فلا مكان لبحر الانفعالات والعواطف ولا وجود للعفوية .. بل نحن امام عمل خطط له ونفذ عبر الهندسة بمنتهى العقلانية . ومن جانب اخر قام الفنان بتجريد عناصره الانسانية الاساسية « الاطفال والشهيد » في اللوحة من محليتها، فلا اشارة من بعيد او قريب الى هويتها ، الا انه في النتيجة لم يجردها من واقعيتها .. لقد قام بتجريد « الشهيد » من ثوبه المحلي فرسمه عاريا واحاطه بمجموعتين من الاطفال في محاولة للتعبير عن معنى الشهادة والاستمرارية في العطاء ..

جورج البهجوري

وقدم «جورج بهجوري» رسام الكاريكاتير المعروف عدة اعمال مستوحاة من الثورة الفلسطينية ، لعل اهمها لوحته « اشبال الثورة » التي تنم عن صيغة متميزة للتعبير لاتختلف كثيرا عن انجازاته في مجال الكاريكاتير من حيث تعبيريتها وعفوية خطوطها .. كما وصل في لوحة « الشهيد ربحي والدبابة » التي عرضت في معرض الكرامة عام ١٩٦٩ الى تعبيرية تحمل في مضامينها واشكالها علاقات اسطورية « الشهيد الحي » ان « جورج » وغيره من الفنانين العرب الذين رسموا القضية الفلسطينية بعد النكسة انطلقوا اساسا من الثورة بشكل انسانها المقاتل للتعبير عن الامل والخلاص بعد سواد النكسة الذي شمل مختلف اشكال التعبير الفني ولنا وقفة تحليلية امام تلك العلاقات والافعال الاسطورية التي برزت بشكل خاص في الاعمال الفنية التي عبرت عن المقاومة الفلسطينية وعن حرب تشرين التحريرية فيما بعد .

لقد نحت « جمال السجيني » عدة اعمال متميزة بعلاقاتها الاسطورية وانجزت بتحريض من القضية الفلسطينية ،ويمكن أن نذكر عمله «المقاومة الفلسطينية» الذي اتسم بطابع ملحمي لكن عبر عناصر محلية واقعية ، فصور الانسان العربي بحجم اسطوري في مركز الدائرة « نحاس مطروق » وأحاطه بمجموعة كبيرة من العناصر الانسانية « عمال – فلاحون مقاتلون – أطفال – نساء » واستخدم عناصر أخرى نباتية وحيوانية وزخرفية وكتابية ، وفي الاعلى اشار الى القدس رمز الارض المحتلة والتي تحولت في العمل الفني الى هدف تنشده لحل العناصر الاخرى ترمز مسيرة النضال والثورة والتحرير ...


الشهيد ربحي والدبابة – جورج بهجوري





تكوين – خزيمة علواني

وبرزت التعبيرية عند بعض التجارب التي اخذت على عاتقها من موقف قومي وانساني الاستمرارية في التعبير عن القضية الفلسطينية ، فلم تقف عند حدود مرحلة او بضع لوحات تمت بتحريض من حدث آني ، لكنها استمرت في التعبير في محاولة للاحاطة بالقضية من جوانبها المختلفة .. هذه التجارب تعود الى « فاروق شحاته – خزيمة علواني – نذير نبعة – الياس زيات – غياث الاخرس – اسعد عرابي – محمد هجرس – غسان السباعي .. وغيرهم » .

فاروق شحاته

لقد قدم « فاروق شحاته » من خلال تقنية الحفر مجموعة من الاعمال نذكر منها « النجدة قتلوا السلام في فلسطين – نظرة الى الارض السليبة – الاتهام – بعيدا عن الوطن – فلسطينية تبكي الشهداء – زهور وفلسطينيون » وعبر هذه المجموعة صاغ مختلف حالات ومتغيرات القضية الفلسطينية من النكبة الى الثورة ، ففي لوحة « بعيدا عن الوطن » يصوغ التشرد والغربة بشيء من الحنين الدفين الى الوطن السليب ، ويخرج عن عناصر الموضوع التقليدية في عشرات اللوحات التي تناولت « التشرد » من خلال « الخيمة » ، فلا مخيمات ولا عواصف ولا اسلاك شائكة أو دموع ... الخ ... الا أننا نحس بالنكبة من خلال الشكل الانساني الذي يحمل آثار التشرد ، تلك التي نراها في الوجه وتجاعيد البشرة والجسد المتعب .. وهي تشكل المعادل الموضوعي لما حدث للانسان في الواقع .. فالفنان لا يسجل مشهدا محددا ولا يرسم صورة ذاتة للواقع ، وانما يصوغ المأساة والحنين وجغرافية التشرد في وجه انساني يتجاوز مظهره الخارجي ليقدم داخله . معاناته بشكل اكثر تأثيرا وعمقا وفاعلية .

وفي لوحة « الاتهام » يتناول تمثال الحرية الامريكي عبر علاقة كاريكاتيريه « تمثال الحرية الامريكي الذي يتربع على جثث الشعوب والمحاط بأشكال الدمار والارهاب » وعلى الجانب الآخر تبرز يد انسانية تشير باصبع الاتهام الى الرمز الامريكي . ورسم « خزيمة علواني » عشرات اللوحات المستوحاة من القضية الفلسطينية ، ففي النصف الثاني من الستينات كان اكثر الفنانين العرب تأكيدا على التعبير عن الثورة الفلسطينية ، وقد تطورت اشكاله ومضامينه موازية للتطورات والتحولات التي عاشتها الثورة ، في البداية رسم « خزيمة » المقاتل الفلسطيني بثوبه المميز وبندقيته

وهو يمتطي جواده رمزا للثورة والاصالة العربية في آن واحد ، معتمدا على التعبيرية كاتجاه فني كان شاملا تجارب الفنانين في تلك المرحلة بشكل كامل وتجارب جماعة العشرة ـ بشكل خاص ـ . ، ثم تبدلت وتطورت عناصره واشكاله باتجاه اكثر عقلانية واقل عفوية فبرز الشهيد وظهرت المرأة كرمز لفلسطين وثورة شعبها ، ثم اختفت العناصر الانسانية الواقعية والرمزية لتحل مكانها عناصر اخرى رمزية كالحصان والسهم والقيد والحبال ... والصلبان .. ووصل التعبير الفني الى حالة في منتهى الدراما .. وفي النصف الثاني من السبعينات وبعد عودة « خزيمة » من باريس الى دمشق ظهرت عناصر جديدة « هندسية وزخرفية » شكلت عبر المعالجة الواعية خلفية تراثية لعناصره الرمزية « الحصان

نزوح ـ الياس زيات

ـ السهم ـ القيد ـ الحمامة ـ المرأة ... » فتداخلت مع هواجسه في التعبير عن المأساة والتأكيد على البعد الحضاري للانسان العربي المعاصر الذي يعيش حالة مواجهة مع الكيان الاسرائيلي الدخيل ومن خلفه الصهيونية العالمية والامبريالية الامريكية .. وهكذا تنوعت أساليب « خزيمة » وعناصره ورموزه وتقنياته لتخدم في النتيجة موقفه الملتزم بالتعبير عن قضايانا القومية ..

واذا انتقلنا الى اعمال « نذير نبعة » ، فسنجد اننا أمام تجربة ملكت الاستمرارية في التعبير عن هذه القضايا ، فمنذ منتصف الستينات حتى مطلع الثمانينات عالج « نذير » مختلف الموضوعات القومية ، عبر تقنياته ومراحله الفنية التي مر بها . ولعل عودة الى البداية ، وبالتحديد معرضه « من الارض المحتلة » تكشف لنا عن تجربة خطية متميزة بتقنيتها واشكالها ، ومضامينها .. وبالخط وحده صاغ ملحمة القضية الفلسطينية مؤكدا على العنصر الانساني « الاسطوري » من جهة ، والرمز الشعبي ، من جهة اخرى .. وقد تنوعت عناصره ورموزه في ذلك المعرض الا انها اشتركت في الكشف عن معاناة الانسان صاحب القضية والذي برز بفعله الاسطوري وحركته مدافعا عن قضيته ... واستمر « نذير » في معالجة الموضوع القومي الى جانب موضوعاته الاجتماعية ، فصور عدة اعمال حول الشهيد من أشهرها ثلاثية « الشهيد » التي ولدت بعد حرب تشرين حاملة معها فلسفة الانسان الشعبي ومفهومه للشهادة ، من حيث تجدد الحياة واستمراريتها ، تجدد العطاء عبر الشهيد الحي الذي احاطه بمجموعة من الفنيات الشعبيات في اجواء نستشف منها شيئا من الشفافة والقدسية يدخل الى المتلقي بهدوء وعمق في آن واحد . ومن الجدير بالذكر ان تجربته الاخيرة في معالجة الموضوع القومي والاجتماعي تختلف كأسلوب للتعبير وتقنية ورؤية عن تجربته الاولى « التعبيرية » التي شهدناها في معرض « من الارض المحتلة » .. انها تجربة واقعية متميزة بمعالجتها واسلوبها .. لكن « نذير » ظل وفيا لعناصره وجمالياته الشعبية في كل ماقدمه من تجارب واساليب .

وعند « الياس زيات » نصل الى مجموعة من الرموز والعناصر الشعبية مصاغة ضمن « تعبيرية » محققة كانجاز تشكيلي بمنتهى العفوية ، ولعل مايشدنا الى تجربة هذا الفنان في معالجته للقضايا القومية ، ليس صدقه وعفويته وشاعريته فحسب ، وانما رؤيته حيال القضية ـ أيضا ـ والتي تكتسب بعدا انسانيا وحضاريا في نفس الوقت ، ذلك ان اعماله لاترتبط بحدث محدد بقدر ماتسعى الى تناول القضية من منظور اوسع واشمل من الحدث الآني .. انها حالات انسانية تشترك

في المأساة والامل عبر جملة رموز حية كالحصان وغصن الزيتون والطائر والمرأة ، وهذا مانجده في العديد من لوحاته مثل « الارض المحتلة – القدس – العودة – الجرح – الشهيد .. وغيرها » . انه يريد تصوير المأساة والامل في الخلاص في آن واحد ، وتتخذ هذه الحالة اكثر من شكل للتعبير .. وتحقق في كثير من الحالات عبر اللوحة الملحمة ، التي تسطر في النتيجة عذابات الانسان العربي وامله في الخلاص . وعبر العناصر الشعبية – أيضا – وبشيء من التعبيرية يصوغ « غياث الاخرس » بتقنية الحفر جملة موضوعات مستمدة من قضايانا القومية المعاصرة ، وبكثير من الخصوصية كما في لوحته « بدرية ومسعود والنابالم » ، وتأخذ التعبيرية اكثر من قيمة خطية ولونية و « تحويرية » في اعمال الفنان مروان قصاب باشي حول المقاومة الفلسطينية ، ذلك انها تتمايز بتمايز تجربته – بعامة – وموضوعاته الانسانية التي تؤكد على ارتباط الانسان بالارض والوطن .. وتتخذ التعبيرية في محفورات « شفيق رضوان » اشكالا انسانية محورة بقيم نحتية للدلالة على صلابة الانسان الذي يقاتل دفاعا عن أرضه.

واذا انتقلنا الى تجربة الفنان فيصل عجمي فسنجد نكهة خاصة في تعبيريته التي استمر حافظا عليها عبر مختلف الموضوعات التي طرحها من الموضوع القومي الى الموضوع الاجتماعي مرورا بالعاري والزهور والمناظر الخلوية .. ولم يقف ارتباط « فيصل » بالموضوع القومي عند قضية معينة بل كان شاملا لكل القضايا القومية المعاصرة .. فصور نكبة فلسطين ونكسة حزيران والمقاومة الفلسطينية ثم حرب تشرين التحريرية .. وقد اتسمت اعماله بشيء من العفوية المحققة عبر انفعالاته وعواطفه .. وكانت المأساة المضمون الاكثر حضورا في نتاجاته على الرغم من بعض الامل الذي تمثل في موضوعات « تشرين » و « نيسان » وعند « غسان السباعي » تظل التعبيرية من خلال صيغ واقعية تعتمد الرمز كأساس للتعبير ، مما يدفعها الى استشفاف أبعاد اكثر شمولا واستمرارية وانسانية ، وصحيح ان محرضاته للتعبير تظل واقعية نابعة من بيئته وحسه القومي الا ان الانتاج لديه يكتسب اهمية خاصة من حيث شمولية التعبير . وهكذا تتنوع التجارب التعبيرية بما يتفق مع المضامين المطروحة وموقف الفنان من قضايا الواقع ورؤيته ، الا ان الشيء المؤكد ان التعبيرية لم تصل الى مداها الحقيقي بمعزل عن الاحداث المصيرية ورغبة الفنان العارمة في التعبير عنها .. وقد ساهمت « نكسة حزيران » كما ساهمت « المقاومة الفلسطينية » في تنامي التعبيرية وتألقها خطا ولونا وحركة وقيما تحويرية .. وانفعالا وعاطفة انسانية ..

التجريدية ومحاولة تجاوز الفاعلية الجمالية المجردة.

لعل الحديث عن التجارب الفنية التجريدية ، ومحاولات الفنانين المتكررة تتناول القضايا القومية عبر اساليبهم التجريدية ، قضية تحتاج الى توضيح مسألة التعبير الفني بمختلف الصيغ التجريدية ، ذلك ان التجريدية المطروحة ليست بمجملها جمالية شكلانية خالصة ، أو تزيينية « زخرفية وخطية » ، ولا تشكل في النتيجة الاتجاه الى الفن للفن .. ويمكن ان نقف على عدة اتجاهات ضمن التجريدية المطروحة على الساحة التشكيلية العربية ، تتباين احيانا الى درجة التناقض وتتفق احيانا اخرى . وثمة أمور تشترك بها لعل اهمها: القدرة على التوصيل والبحث عن صيغ تجريدية تشير الى الواقع ولاتنفيه .. أي لاتصل حدود المطلق ، وليس جديدا ان نقول بأن قوانين التجريد ساهمت مساهمة فعالة في تخليص الواقعية من تسجيليتها وفوتوغرافيتها وتمحورها حول المظاهر الخارجية للواقع وذلك باتجاه مادي اكثر حركية وجدلية من المظهر الخارجي للواقع – تماما – كما قال سيزان : « انني ارى زجاجة فأرسم اسطوانة » ، وثمة تجارب محلية وعالمية ظلت محافظة بتجريديتها على اهم وظائف الفن « الاجتماعية والايديولوجية والجمالية .. » ، لكن ما الذي قدمته التجارب التجريدية في حركتنا الفنية على صعيد القضايا القومية والى اي مدى حققت فاعليتها التعبيرية ؟ لقد حاول اصحاب هذه التجارب

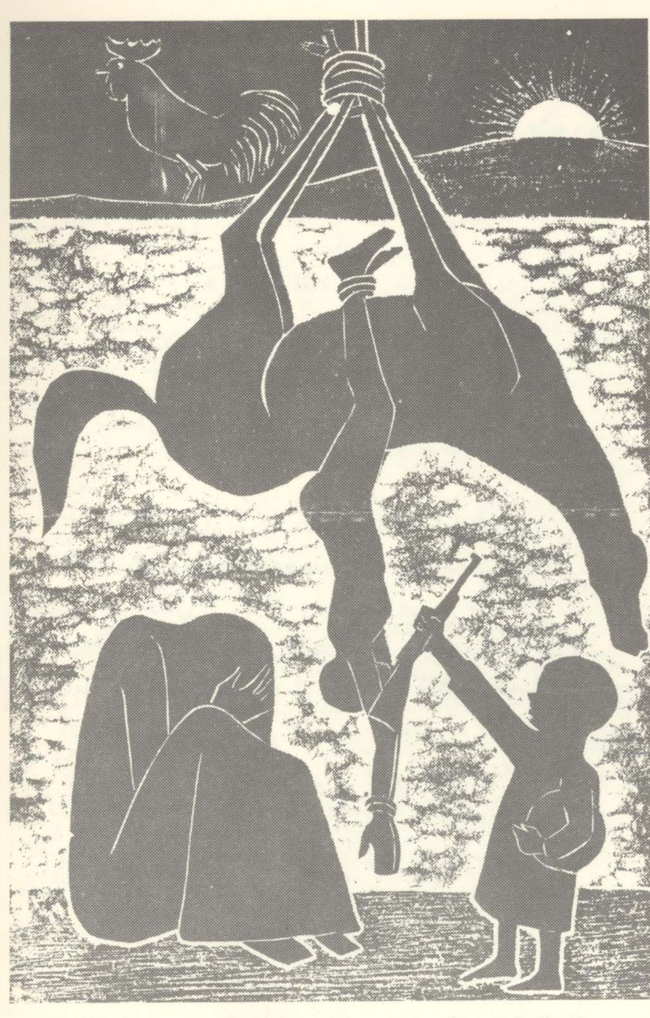
تكوين – نذير اسماعيل



والاسباب مختلفة التعبير عن قضايانا القومية عبر اساليبهم التجريدية والتي تنوعت بمصادرها وعناصرها وجمالياتها والوانها ، فثمة مجموعة تشكل اتجاها في هذا المنحى انطلقت من الكتابة العربية بدلالاتها الادبية للتعبير عن قضية قومية معاصرة ، وهناك مجموعة اخرى اعتمدت الهندسة والزخرفة ، كعناصر تعبيرية وتشكيلية يمكن تحميلها مضمونا قوميا . وثالثة دمجت التجريد بالواقع ضمن خصوصية تراثية .. وهذه التجارب المتنوعة باتجاهاتها والمشتركة بتجريديتها تعود الى : « حامد عبد الله ـ خالد حسين صوري ـ عبد القادر ارناؤوط ـ محمود حماد ـ شاكر حسن ـ ناجي عيد ـ علي العباني ـ محمد المليحي ـ محمد شبعة ـ وجيه نحلة ـ خليفة التونسي ـ احمدشبرين ـ عيد يعقوبي ـ محمود طه ـ احمد عبد العال . وغيرهم »

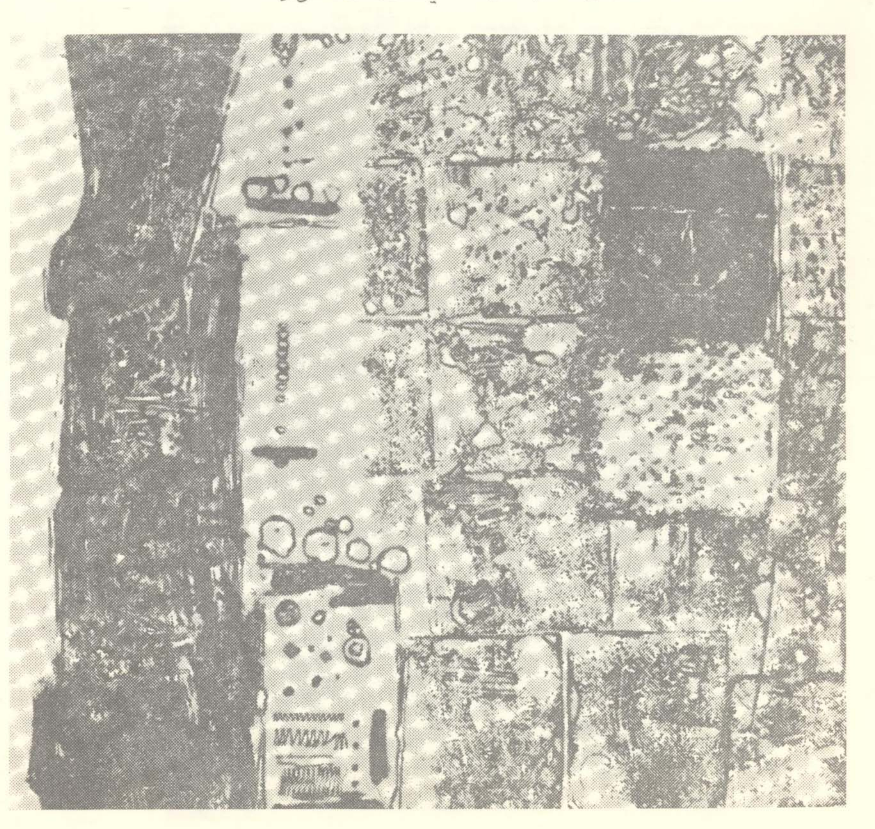
وحتى نعطي صورة واضحة عن معالجاتهم سنتحدث بشيء من التفصيل عن بعض تجاربهم كنماذج من اتجاهاتهم ..

في لوحة « ياقدس » للفنان خالد حسين صوري محاولة للتعبير عن مسألة قومية من خلال المدينة التي اصبحت رمزا للاصالة العربية ، هذه المدينة التي يسعى الكيان الاسرائيلي الى طمس معالمها العربية بعد أن شرد أهلها . ولعل ماحدث ويحدث للقدس يعتبر المحرض الاساسي الواقعي لانجاز اللوحة « ياقدس » ، لكن ماذا تقول اللوحة ؟ هنا نحن أمام عبارة « ياقدس »



مقاومة ـ مصطفى الحلاج


الاطفال والنابالم ـ غياث الاخرس



وقد تحققت تشكيليا كقيم تصويرية وتبعثرت حروفها ضمن تكوينات هندسية حركية تشير بعد التحليل والتركيب من جديد الى المعنى الادبي دون تجسيد هذا المعنى تشكيليا . ومن جانب آخر نقول : الى اي مدى عبرت اللوحة عن موقف الفنان ؟ هنا نحس بشيء من الخلل بين المحرض والموقف . من جهة ، وبين الانجاز والقدرة على الاقناع من جهة اخرى ، وضمن هذا الاتجاه قدم لنا الفنان حامد عبد الله لوحة « الصهيونية مقهورة » مستخدما الجملة بمعناها الادبي . وهذا ما نجده في لوحة للفنان محمود حماد بعنوان « تشرين » حيث استخدم كلمة تشرين دون تجريدها من الدلالة الادبية للتعبير عن حدث قومي كبير هو حرب تشرين التحريرية .. وهنا نسأل : هل يكفي ان نرسم كلمة « تشرين » مع المحافظة على المعنى الادبي للتعبير عن حدث من اهم احداثنا القومية المعاصرة ...

وضمن هذا الاتجاه ـ ايضا قدم شاكر حسن لوحة بعنوان « المجد والخلود .. » مستخدما جملة المجد والخلود تاركا المتلقي يتمم المعنى المجد والخلود لشهدائنا الابرار .. » .. فنان آخر صور كلمة « نابالم » وهي تسقط الى الارض مخلفة الدمار والخراب

.. لكن ثمة تجارب اخرى جردت الكلمة من معناها الادبي وجسدت المضمون تشكيليا بصورة متميزة مقنعة كما في بعض اعمال الفنان ادهم اسماعيل .. وهذه المسألة تنسحب على التجارب التي استخدمت الزخرفة والهندسة .. ويمكن أن نشير الى اعمال مقنعة ترجع الى « عبد القادر ارناؤوط ومحمد شبعة ومحمد المليحي . » .. وهذا يعني أن المشكلة ليست في اسلوب التعبير او العناصر المستخدمة بل في قدرة الفنان على الاقناع والتوصيل دون أن يقع فريسة المباشرة او يحلق بعيدا في صيغ تجريدية جمالية خالصة ..

الابعاد الحضارية في معالجة القضايا القومية :

لاشك ان معالجة القضايا القومية ـ تشكيليا ـ قد اختلفت من فنان الى آخر وتباينت من مرحلة الى اخرى كما تبدلت الاساليب والاتجاهات ، مما يؤكد أثر القضايا القومية المصيرية في التجربة الفنية من المحرض على الانجاز الى اسلوب التعبير التعبير ، الا ان العديد من التجارب الفنية على الرغم من اهميتها وفاعليتها وارتباطها بالواقع وقضاياه القومية ظلت ضمن حدود التعبير عن القضايا باطارها المحلي دون استشفاف خلفياتها وابعادها الحضارية ـ من جانب ـ والعالمية ـ من جانب آخر ، وهي ظاهرة تعود اساسا الى رؤية الفنان ووعيه السياسي والاجتماعي . لكن ثمة تجارب رائدة تجاوزت في تعبيرها الفني نتيجة رؤية متطورة الابعاد المحلية دون نفيها . مؤكدة على الابعاد الانسانية والجوانب التراثية في تفاعلها مع القضايا القومية . ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « ادهم اسماعيل ونعيم اسماعيل ومصطفى الحلاج والياس زيات ونذير نبعة وخزيمة علواني ومروان قصاب باشي وضياء العزاوي .. وغيرهم » .

ولعل تجربة « أدهم اسماعيل » في الخمسينات من هذا القرن تعتبر من التجارب المتميزة في استشفاف الابعاد الحضارية والانسانية للقضايا والاحداث القومية، والى جانب اهميته كرائد من الرواد الذين بحثوا في تراثنا الفني عن جماليات وعناصر قادرة على الحياة من جديد ضمن خصوصية العصر ، فقد أنجز مجموعة لوحات مستمدة موضوعاتها من الاحداث والقضايا القومية المعاصرة « نكبة فلسطين ـ العدوان الثلاثي على مصر ـ ثورة الجزائر .. وغيرها » ، الا ان الشي الهام يكمن في رؤيته التي تحققت كانجاز فني عبر أعمال تحمل في مضامينها أبعادا تراثية وانسانية ومستقبلية، فلوحة الفارس العربي « على سبيل المثال » تمثل خير تمثيل هذه الرؤية التي ترى ان يقظة العربي المعاصر تستمد أصالتها من الجذور الحضارية للعربي الذي قدم للعالم في مرحلة من المراحل حضارة كانت الاساس الحي الذي بنت عليه الانسانية حضارتها المعاصرة . وهذا مانجده في عشرات اللوحات التي أنجزها « نعيم اسماعيل » من وحي قضايانا وأحداثنا القومية المعاصرة.

لقد صور « نعيم » المقاومة العربية الفلسطينية على نحو متميز يخرج عن نطاق الحدود المحلية المعاصرة ويمتد الى عمق حضارتنا العربية ، فربط الثورة العربية الفلسطينية بالابعاد التراثية للدلالة على حقيقة ان معركتنا هي معركة حضارية ، فالانسان لايدافع عن ارضه فحسب وانما يدافع عن حضارته ، جذوره التراثية ، هويته التاريخية .. ولم لا والكيان الاسرائيلي الدخيل قد تجاوز سرقة الارض وطرد اهلها الى سرقة وتزييف التراث العربي الفلسطيني ونسبته اليه ...

وعلى صعيد حدث قومي مصيري آخر هو « تشرين » انجز « نعيم » عدة لوحات تكشف عن البعد الحضاري والانساني لمعركتنا المصيرية مستخدما عناصره الواقعية والتراثية لتحقيق هذه الرؤية ، وبهذه الابعاد الحضارية والانسانية تصبح مضامين « نعيم » اكثر استيعابا للقضية ، لانه لايعالجها من زاوية واحدة بل يحاول الاحاطه بمختلف ابعادها وبالتالي يتمايز برؤيته كما يتمايز بترجمته المتطورة لهذه الرؤية .

وعند « مصطفى الحلاج » تتكشف الابعاد الحضارية لرؤيته حيال القضايا القومية المعاصرة وعلى رأسها القضية الفلسطينية عبر استخدامه لمختلف الاساطير والحكايات والمثل والجماليات التراثية القديمة والشعبية الحية .. نجد ذلك في لوحة « داجون والقمر » المستمدة من الاسطورة الكنعانية بتحقيق معاصر وعلى مختلف الاصعدة ..

« داجون » هنا ليس «الاله الفلسطيني» في الاساطير الكنعانية ، بل الفلسطيني المعاصر الذي يجر عربته حاملا معه عذاباته وآلامه واحلامه وطموحاته .. باتجاه فلسطين التي طرد منها .. انه يمثل يقظة العربي في عصرنا الراهن ـ تماما ـ كما هو « الفارس العربي » في رائعة « أدهم اسماعيل » ، وان اختلفت العناصر والجماليات والاساليب .. وهذا مانجده في اعمال كثيرة للفنان الياس زيات نذكر منها لوحة « قيامة الانسان المعاصر » التي تمثل يقظة وثورة ونهوض العربي ضمن أبعاد حضارية وانسانية تشير اليها بوضوح تقنيته ومضامينه .. وبالتأكيد مثل هذه الاعمال التي تربط همومنا المعاصرة بجذورنا الحضارية الاصيلة وتلامس مضامينها الانسان والانسان المناضل ـ بالتحديد ـ في اي مكان من هذا العالم لابد وان تكون أكثر فاعلية وتأثيرا ..

جيل الشباب :

لقد تنوعت تجارب الشباب في السبعينات حاملة معها تأثيرات الجيل السابق والرغبة في تجاوزها – على الاقل – من حيث الرؤية والمضمون الاجتماعي والسياسي واصبحت هذه التجارب على قدر من الاهمية لاتقل عن اهمية انجازات الكبار . وانتشرت في المعارض الجماعية العربية الرسمية ومثلت الحركات التشكيلية المحلية عبر معارضها في الخارج جنبا الى جنب مع تجارب الفنانين الاخرين .

وفي حديثنا عن تجارب الشباب التي عالجت قضايانا القومية المعاصرة يمكن التنويه بعشرات الاسماء الفنية، لكن سنعرض بعض التجارب المتباينة في أساليبها ورؤيتها كأمثلة تنتمي الى جملة اتجاهات تعمقت في السبعينات .

وهنا نذكر أعمال : « نذير اسماعيل – خليل عكاري – عبد العليم العمري – عبد الرحمن غالب – أنور دياب – مجيد جمول – سعد يكن – مأمون الحمصي – عبد المعطي أبو زيد – علي الحمصي – عبد الرحمن الموقت – علي الغول – راكان دبدوب – ... وغيرهم » .

لقد قدم « سعد يكن » مجموعة لوحات تحت عنوان « قضية العائلة الفلسطينية » مؤكدا على التعبيرية كاتجاه برز في الستينات ، متأثرا ببعض التجارب المحلية والعالمية ، الا انه وصل في تعبيريته وعبر التحوير الى شيء من التشويه المرعب الذي حمل المأساة الفلسطينية

غـزة - أنور دياب



واستغرق فيها دون ان يشير الى بصيص أمل .. ومن جانب آخر جرد عناصره الانسانية من لهجتها المحلية رغبة منه في امتلاك مضمون اكثر شمولا ، اما تعبيرية « مأمون الحمصي » فقد تحققت عبر وشائج واقعية وتجريدية من حيث التبسيط لتصل الى المضمون المأساوي مستخدمة الرمز ضمن تكوينات هندسية متماسكة .. وعند « علي الحمصي » اتخذت من الغنائية اللونية مدخلا يصل بالمتلقي الى المأساة التي تتمثل في عناصره الانسانية ، واستطاع «مجيد جمول» بتجريديته وتعبيريته ومن خلال استخدام الكتابة العربية كقيم نحتية لها طابع النصب أن يجرد الكلمة من معناها الادبي ويجسد من خلال حركتها مضمونه الانساني المرتبط بقضايانا القومية المعاصرة كما في منحوتاته حول حرب تشرين وتنوعت أشكال التعبير عند « عبد المعطي ابو زيد » كما تنوعت العناصر المستخدمة بما يخدم مضامينه في التعبير عن القضية الفلسطينية . والكشف عن الجذور الحضارية للفلسطيني المعاصر الذي يدافع عن ارضه .. وعند « نذير اسماعيل » نقف على رؤية متطورة في معالجة القضية ، رؤية تحققت كانجاز فني عبر عدة تجارب متميزة تعتبر اضافة حقيقية لتجارب جيل السبعينات . وعلى الرغم من الارتباط المتين بالواقع واحداثه المصيرية الا ان اعماله لاتؤرخ او تسجل أحداث الواقع بل تكشف عن حالاته الانسانية باطار شمولي لاينفي نكهته المحلية ، فقد استخدم اكثر من عنصر رمزي وتعبيري وعالج اكثر من تقنية ليسطر مأساة الانسان الطيب وطموحاته المشروعة في الخلاص وصاغ « عبد الرحمن الموقت » بلغة الصخر والازميل عدة منحوتات حول القضية الفلسطينية ، من اشهرها منحوتة « ملحمة القضية الفلسطينية » التي تعتبر من الانجازات النحتية الكبيرة في السبعينات وبالتحديد النحت الواقعي .. وهكذا نقف على محاولات تشكيلية جادة تمثل تجارب واتجاهات مختلفة تسعى في النتيجة الى التعبير عن الواقع مستلهمة قضاياه القومية المصيرية .. وبهذه القضايا ارتبط الفن العربي المعاصر بالواقع مؤثرا فيه ومتأثرا به ..

أخيرا نطرح السؤال التالي : هل ثمة تطور يمكن ان نتلمسه عبر تحليلنا الانجازات الفنية التي ارتبطت بالقضايا القومية ؟ . نقول نعم : ونستطيع بوضوح ان نلاحظ التطور في التفاعل مع هذه القضايا وعلى مختلف الاصعدة ، من اسلوب التعبير الى المضامين ، ولعل التطور الهام يكمن في جملة التجارب التي حاولت الاحاطة بالابعاد الحضارية والانسانية لقضايانا القومية المعاصرة، ومن موقفنا النقدي نقول : ان هذه التجارب هي الرائدة

جيل التحرّر في الحركة الفنيّة في سوريّة

لقد عرفت الحركة الفنية في سورية ، التيارات التقليدية ، وبرزت أهمية المدارس الفنية التسجيلية والواقعية والكلاسيكية والانطباعية ، وواكبت هذه الحركات جميع التطورات التي مرت على القطر ، وهكذا توطدت دعائم حركة فنية لها أسسها الفنية ، ومنطلقاتها النظرية ، المتلائمة مع الظروف الراهنة ، وعرفت (الحركة الانطباعية) فترة مد وازدهار استمر طيلة مرحلة الجلاء الاولى ، بعد عام (١٩٤٦) ، واستمر هذا الازدهار حتى عام (١٩٥٦) ، حين برزت بوادر تحول جذري في هذه الحركة ، لان التيارات الشابة المتمردة على الاساليب التقليدية قد بدأت تأخذ بزمام المبادهة ، بعد فترة صراع حادة بين التيارات التقليدية والاتجاهات المجددة والمتحررة من هذه التيارات .

ويمكن أن نتساءل هنا : لماذا ظلت التيارات التقليدية مسيطرة ، وتملك زمام المبادهة حتى هذا العام - ١٩٥٦ - ؟ !

لاشك في أن عام (١٩٥٦) قد مثل فترة هامة من فترات التطور السياسي في سورية ، انعكس على الفن التشكيلي ، وذلك لان العدوان الثلاثي على (مصر) في هذا العام قد الهب المشاعر ووجدت التيارات التقليدية نفسها مأزق ، اذ كيف تعبر عن حدث هام ، مثل حدث العدوان ، وهي تولي اهتمامها لموضوعات تقليدية كالمناظر والوجوه والطبيعة الصامتة .

وهكذا هيأت الظروف السياسية المناخ الملائم لحركات فنية متحررة من الاساليب التقليدية ، والموضوعات المألوفة ، لتأخذ زمام المبادهة وتقدم الفن الحديث الذي يقدم الاساليب المتطورة ، والمعبر عن الاحداث بلغة فنية جديدة ، وهكذا توطدت دعائم الجيل الثاني من الفنانين الذين ساروا بالحركة الفنية خطوات سريعة الى الامام ، والذين اعطوا للحركة اساليب جديدة ثائرة بالمعنى الحقيقي للكلمة ، وهكذا عرفت الحركة تجارب فنية عربية الطابع والاسلوب ، وحديثة المفهوم ، وتطورت هذه الحركة لتقدم لنا تجارب اكثر ذاتية وبعدا عن الصياغات التقليدية ، حتى دخلت الحركة في مرحلة (التجريد) التي أوصلت الفن الى اقصى اشكاله تنظيما للوحة على اعتبارها ذات مدلول خاص يبنى على علاقات لونية وشكلية تتوازن ضمن اطار اللوحة الخارجي ؟ !

وفي الحقيقة ان محاولات التحرر من الاسلوب التقليدي موجودة منذ فترة الاستقلال الاولى ، ولكنها لم تستطع ان تسيطر ، او تلعب دورا هاما لانها كانت غير قادرة على التصدي للتيارات التقليدية التي بسطت نفوذها ، والتي لقيت الدعم والتأييد من الهيئات والفئات المثقفة ، ومن الطبقة الحاكمة في تلك المرحلة التي تلت الجلاء ، ولكن التغييرات السياسية التي تلت عام (١٩٥٦) قد جعلت المناخ ملائما لحركة فنية جديدة لها اساليبها المتميزة الحديثة ، ورؤيتها الفنية التي تتوافق مع المد الثوري الجديد الذي تصاعد في تلك المرحلة .

وفي الحقيقة ان الجيل الثاني المتحرر من الاساليب التقليدية والمجددة للفن التشكيلي لا يمثل تجربة فنان واحد ، بل حركة مجددة لها روادها المتمردون ، ومن تبعهم من الفنانين ، الذين تخلو عن التيارات السائدة ليقدموا ما يعتبر طليعيا ، وردا عنيفا على الاساليب التقليدية ، بكل أشكالها ، وحتى نتمكن من الحديث عن هذه التيارات الطليعية لابد لنا من أن نقسمها الى تيارات أساسية يجمعها منظور واحد ، وتلتقي على أهداف موحدة ، ويمكن اجمالها بأبعاد مختلفة ، نلخصها فيما يلي :

أولا : البعد العربي لحركة التجديد الذي ربط الفن بالتراث العربي ، وبالقضايا الحياتية واليومية .

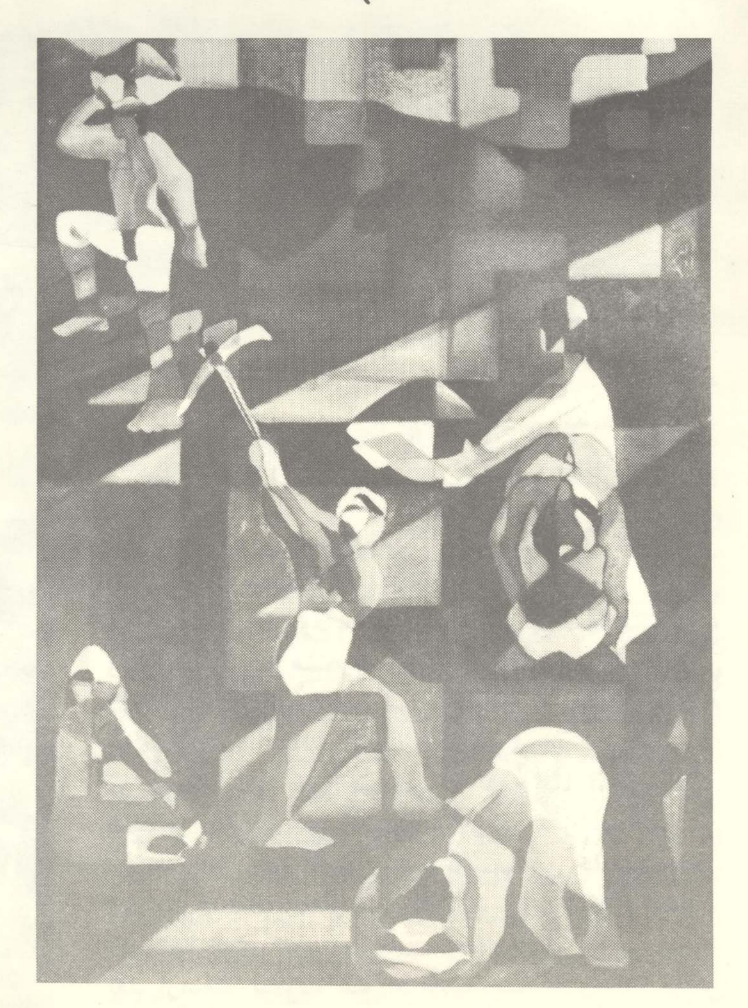
ثانيا : البعد السياسي والاجتماعي لهذه الحركة ، الذي طور التعبير الفني عن طريق ربطه بمضمون سياسي أو اجتماعي وبأسلوب جديد من التعبير .

ثالثا : البعد الذاتي الذي يقدم التفاعل العميق بين الموضوعات الذاتية والحياتية ، والتي تربط هموم الفنان الشخصية بانتاجه، وتفجرعالمه الداخلي ،وتقدم معاناته .

رابعا : البعد التجريدي الذي بدأ يربط التعبير بنظام شكلي ولوني ضمن هدف اساسي هو ان اللوحة الفنية عبارة عن سطح كبير فيه المساحات الملونة ، ذات درجات الاضاءة والملمس ، يتلاعب الفنان بها ليقدم تجربته ورؤيته للاشياء .

ان حركة التجديد الفنية قدمت لنا ما هو جديد ، وتخلت عن الاساليب التقليدية ، وبحثت عن لغة جديدة تقدم عبرها ما تسعى له ،واستطاعت هذه التجارب ان تصبغ المعارض بصبغة جديدة ، وتحقق وجودها وتمردها على الفن التقليدي المألوف .

عمال الاحجار - ادهم اسماعيل



ولقد برزت تجارب هامة في تلك المرحلة ، كان (أدهم اسماعيل) في طليعتها ثم تبعه شقيقة (نعيم اسماعيل) ، ولم تلبث حركة التجديدأن عرفت تجارب عديده لكل من (فاتح المدرس) و (لؤي كيالي) و (محمود حماد) و (نصير شورى) و (الياس زيات) و (برهان كركوتلي) و (مروان قصاب باشي) و (عبد القادر ارناؤوط) و (ابراهيم هزيمة) و (قتيبة الشهابي) و (أسعد زكاري) و (عصمت رضا) و (ممدوح قشلان) وغيرهم كثيرون .

وقد بدأت التجارب تتنوع ، والاتجاهات تتجدد ، وتعبر عن هذا التجديد ، عن طريق ربط الفن بلغة حديثة متطورة ، ونحن سنكتفي بايراد بعض الامثلة المؤثرة على تطور هذه الحركة ، والطليعية ، والتي قدمت ما هو متميز في المراحل اللاحقة من تطور الحركة الفنية .

أولا : البعد العربي لحركة التجديد

(آ) أدهم اسماعيل

لقد مثل (أدهم اسماعيل) المرحلة التي تلت عام (١٩٥٦) أفضل تمثيل ، فالوعي القومي العربي قد نمأ نموا كبيرا ، والمدالشعبي الذي سبق وحدة عام(١٩٥٨) قد أعطيا للفن دفعا كبيرا ، ولم تكن هذه الظروف لتسمح للفنان بأن يقف متفرجا ، ويلتقي برسم منظر او طبيعة صامتة ، وهكذا أصبح واضحا ضرورة اعادة النظر في كل المنطلقات الفنية السائدة ، ولابد من البحث عن أساليب فنية جديدة تتلاءم مع المرحلة الجديدة .

ولا ننسى أن العدوان الثلاثي في هذا العام قد خلق المناخ الملائم للدعوة الى فن لا ينطلق من اساليب أوربية الطابع ، أو تقليديته . وهكذا عبدت الطريق واسعة أمام فن عربي حديث . وكان أدهم فيه رائدا . اذ كان يحاول أن يقدم هذا الفن منذ عام (١٩٥٠) . ويعتمد التراث العربي لانجازه . وهكذا ابتكر لغة فنية عربية حديثة تعتمد الخط اللامتناهي (الارابسك) . لبناء اللوحة وربط ذلك كله بموضوعات محلية وعربية . واعطاها المضمون الجديد والعميق . الذي يجعل لوحاته لاتقف عند حدود ظواهرها بل يتعمق المشاهد فيها . ليكتشف ما هو اكثر عمقا مما يبدو وهكذا تمكن من ربط الفن بالحداثة وبالواقع والتراث .

ان لوحة (الحمال) التي رسمها عام (١٩٥١) ، تمثل أول عمل فني متطور في حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، لانها اللوحة المتمردة على التيارات التقليدية التي عرفناها ، التي ربطتنا بين مضمون وموضوع وصياغة ربطا محكما ، ومثلت ارادة التغيير في تلك المرحلة ، هذه الارادة التي كانت تمثل الرؤى العربية الفكرية الواضحة التي تربط بين الفن والبحث عن الجذور العربية ، وبين التوجه الاجتماعي والانساني

المستوى المثالي ضمن صياغة كلاسيكية تقليدية للوحة لها تكوينها الهرمي ، أما (ادهم) فقد مضى الى ما هو أبعد من ذلك حين جعل وسيلة التعبير الفنية عربية الطابع ، يرصد الواقع عن طريقها ، وحقق خطوة كبيرة من حيث تشكيل اللوحة ، حين دمج المقدمة بالخلفية في تكوين متماسك لتصبح اللوحة كلا منسجما متوازنة من كل جوانبها ومترابطة ، حديثة متجددة الصياغة . ومرتبطة بالواقع من حيث الموضوعات .

وهكذا حقق القفزة النوعية من حيث الاسلوب ومن حيث الموضوعات . ولم تعد اللوحة تسجل بل اصبحت تعيد بناء الاشكال بحركة الخط اللامتناهي . وبالاعتماد على العناصر المختلفة التي بعثت وتجددت لتقدم لنا الحياة المعاصرة .

ان لوحته (وراء القضبان) التي تمثل (جميلة بوحيرد)، تقدم لنا موضوعات هاما يرتبط بثورةالجزائر، لكنه طور الفكرة وأعطاها العمق الانساني والصياغة المتجددة ، ونحن نشاهد ذلك من خلال البناء الهندسي الذي ساعده على تصوير السجن ، وهكذا أصبح الخط اللامتناهي هندسيا في تعبيره ، واذا نظرنا بعد ذلك

بورسعيد - أدهم اسماعيل



الى عيني (جميلة) نكتشف فيهما التصميم ، والنفوذ لاعماق المشاهد ، وهكذا تبدو جميلة أقوى من سجانها وأكثر تحررا منه وقوة ، وهكذا يعيد صياغة الموضوع بلغة جديدة متماسكة التكوين ، ولها جذورها العربية، وهكذا نشعر بأن كل اشكال التعبير التي يريدها أصبحت ممكنة بالاعتماد على الخط اللامتناهي ، الذي كان يظن كثيرون بأنه هندسي زخرفي لا يستطيع معالجة مضامين انسانية ، ولا يقدم موضوعات تراجيدية ، وهذا يعني ان تجديد التراث عند ادهم كان يعني قلبا لمفهومه الزخرفي ، ولصياغته التقليدية التي تعني الرتابة والايقاع الهندسي التقليدي ، فتمكن من تطويره ليكون حركيا حيا ، ومعبرا عن كل الموضوعات متجددا خالقا فأثبت ان عملية تطوير التراث يجب أن تجعل هذا التراث معاصرا قابلا للحياة اليوم ، ليتمكن الفنان من ربط فنه بالاحداث المعاصرة ، بل يمكن الوصول الى تغطية كل الموضوعات والوصول الى جميع المضامين الاجتماعية والسياسية والانسانية بالاعتماد عليه .

ولنضرب بعض الامثلة التي توضح ما ذهبنا اليه . فلو عدنا الى لوحة (الحمال) نجد ان هذا الانسان الصاعد فوق الاجساد الانسانية . يحمل الثقل على ظهره ، وقد تحولت الاجساد والوجوه الى درج يسهل عليه عملية الصعود . هذا (الحمال) لا يقدم لنا رؤية تقليدية لمشهد حمال نراه . بل يقدم لنا معاني انسانية عديدة . لعل أهمها أن الانسان الصاعد للقمة يحمل اثقاله على ظهره ، يجب أن يرتفع على غيره ليصعد . فهو حمال يجهد من جهة . ولكنه من جهة أخرى يصعد الى القمة على رؤوس الآخرين . وهكذا تبدو لنا مأساة الانسانية العميقة .

وكذلك نحس بأن لوحاته كلها تحمل لنا المضامين التي تبدو أكثر عمقا مما يبدو لاول وهلة . ان لوحته عن جميلة تكشف عن قوة المرأة السجينة التي تملك الحرية رغم القضبان . وهي حرة في سجنها أكثر من السجان .

وحين نرى لوحته عن (بور سعيد) التي تمثل المدينة وقد تحولت الى قنابل ومظليين وموتى وغرقى في جو مفعم بالبارود ، يبدو وجه العربي فيها منتصرا ، وقد صوره لنا منتصبا الى اليمين ليؤكد على المعاني الاساسية التي يريدها من اللوحة ، وتبدو لوحته (المظلي الميت) ، التي كانت جزءا من لوحة (بور سعيد) ثم رسمها على نحو مستقل ، تقدم لنا المظلي الذي قتل في الطريق بين السماء والارض ، وقد تدلى من مظلته يحمل معه غصن زيتون يكشف عن جانب انساني آخر في لوحات أدهم ، ان القتيل يريد السلام أيضا ، لكن ثمة قوى تقف بوجهه ، وهذه القوى أكبر منه ، لقد ارسلته ليموت هنا بلا ذنب جناه ، وهكذا نحس



وراء القضبان - أدهم اسماعيل

بأن (ادهم) انساني في رسالته الفنية ، يصل الى العمق الكبير للوحته ، وللمضمون الشامل لرسالة الفن ، ويحققه عبر تجربته بوضوح .

ولا يختلف هذا المضمون الذي نراه هنا في لوحته عن المضامين التي تقدمها باقي اللوحات ، ان (الطائر يفك قيده) تعني رمزا لارادة التحرر عند الانسان ويمكن أن تربط ذلك بالامة العربية التي تتحرر ، ويمكن أن نتحدث عن ارادة الحرية التي تشمل كل فرد وكل أمة ، بل الانسانية كلها تنشد وتسعى لفك قيودها والانطلاق . وكذلك هي حال لوحاته الاخرى التي رسمها فالفارس العربي ينطلق على حصانه ، رمزا للامة التي تنشد البعث والنهوض متحررة من كل القيود ، وان في ثنايا اللوحة ما هو أعمق ، انها ارادة ذلك الانسان للانطلاق على حصان يسابق الريح وينطلق حاملا رمحه ، ليكون حرا ويحقق انتصاره على جميع القوى التي تهدده .

ويتجاوز (أدهم) هذه الحدود كلها حين يقدم لنا موضوعاته الاخرى عن المناظر ، والزهور ، والوجوه ، والعميان ، والعائلة ، ونحس بأن الصياغات الجديدة التي يلجأ اليها تحمل لنا دوما رموزا عميقة ، فتتحول الاشياء على يديه الى موضوعات معبرة ، فالوجوه عربية الطابع ، والمناظر شاعرية هي تناغم ألوان ، والزهور لها من المعاني ما يجعلك تحس بأن لكل زهرة فكرة أعمق من كل الزهور التي ترى ، ان الزهور تتحرك لتقدم أفكاره وما يحس به ، وبكل ما يسعى لتحقيقه ... وهكذا عاد الى جميع المواضيع التقليدية يجددها ويبعث فيها الحياة بأسلوبه ، ليصل الى أن رسالة الفن العربية تجديد لكل شيء في حياتنا،وارتباط عميق يشد الفنان الى الانسان المعاصر .



أدهم اسماعيل

ب ـ نعيم اسماعيل

عند الحديث عن تجربة (نعيم اسماعيل) ، لابد من القول بأن نعيم قد جاء عام (١٩٥٤) الى سورية ، ليشارك في صنع حركة التحرر الفنية كأحد روادها الهامين ، وسار على نفس طريقة شقيقه الاكبر (أدهم) في البحث عن الفن الحديث العربي بطابعه وروحه وموضوعاته . ومن خلال شخصية خاصة به لها حضورها الفني والانساني .

لقد رسم (القرية) في البداية ، وألح على زخارف النساء وحياتهن في هذه القرية ، وربط ذلك الشكل من التعبير بالتراث العربي ، ومن ثم طور تجربته الفنية ليقدم لنا الرموز والمعاني العميقة التي أصبحت متلازمة مع حركة التجديد ، فالمرأة الحامل التي رسمها ، وقد تعلق طفلها بها ، أصبحت تمثل الامة واصبح الحَمْل رمزا للوعود التي يحملها الغد لنا ، لان الام القادرة على الانجاب وتجديد الحياة ، تمثل الامل ، وأعطاها من الزخارف ما يجعلها مرتبطة بماضيها ، معبرة عن حاضرها الاليم ، وهي تسعى الى مواجهة المستقبل بما تملك من تراث ومن قدرة على تقديم الاطفال الذي يمثلون أمل الخلاص .

وهذا يعني أن المطلوب من المشاهد أن يعمق رؤيته ليرى في عمله ما هو أبعد من الفن التقليدي ، لاننا لسنا أمام عمل تقليدي بل أمام قضايا هامة فنية انسانية وقومية ، وهنا نود أن نتعمق في تجربة (نعيم) لنوضح أبعادها ولسوف ننطلق من نقطة هامة هي ماهي الفروق التي تفصل بين نعيم وشقيقه أدهم ، لنوضح كيف استطاع نعيم أن يقدم لنا منطلقات جديدة لفن حديث بروح عربية .

لقد انطلق (أدهم) من الخط اللامتناهي ، وعبر به عن موضوعاته ليصل الى أسلوب فني خاص به له شموليته في قدرته على التعبير عن كل الموضوعات ، واختار (نعيم) شيئا آخر لينطلق منه ، وهو الاشكال العربية الزخرفية ، فاذا كان الخط عند (أدهم) يتحرك ليوجد الاشياء ، ويقدم الموضوعات ، ويغوص للاعماق فان الاشياء عند (نعيم) تتحول كلها الى أشكال عربية، فالشكل الزخرفي هو لب الاشياء وأكثرها عمقا ، لهذا يمكن تحويرها لنكتشفه في أعماقها ، وهذه الاشكال يمكن أن نخلق بينها علاقات شتى متناغمة أو هندسية تجريدية أو تعبيرية ، ليوصلنا ذلك الى فن حديث. وهنا لا نحس بالتكرار التقليدي او بالموسيقى

الرتيبة ، بل نرى الايقاعات الحديثة التي تجعل السطوح تتباين وتعطي اللوحة البناء الجديد . وهكذا نحس بأن (نعيم) يعيد تأليف الواقع على ضوء الرؤية الجديدة الخاصة به . وينطلق من هذا الواقع ليقوم بعمله . على حين نرى (أدهم) يبدأ من الخط ليرسم به ويكتشف عبره الواقع . ويصل اليه بدءا من حركة الخط وتقدمه ، ويصل الى نفس النتائج التي وصل اليها شقيقه والتي تتلخص في البحث عن فن حديث بروح عربية .

وان قدرة (نعيم) على التعبير عن الواقع لا تقل عن قدرة أدهم ولهذا فتجربة نعيم تتحدى مرة أخرى القضية الاساسية المطروحة أمام الفن العربي المعاصر ، وهي كيف نجعل الزخرفة العربية التي تمثل تزيينا للاشياء ، ولها معانيها الصوفية ، تتحول الى لغة حديثة يمكن أن تستوعب كل الموضوعات اليومية السياسية منها والاجتماعية .

ولهذا كان على (نعيم) أن يسعى لتقديم موضوعات مختلفة ، ويثبت عبرها قدرة لغة الفن التي قدمها على التعبير . يبسط أحيانا كما في لوحته (بيت) ، أو يجرد كما في لوحته (دور عربية) . وقد يتحول المنظر عنده

ادهـم اسماعيل



الى زخرفة وهكذا تقدم تجربة (نعيم) وجها جديدا مجددا للفن ، لها قدراتها اللامحدودة على التعبير .

ويمكن أن نضيف الى ذلك كله ان تجربة (نعيم) تقدم لنا في كل عمل عمقا ضروريا للعمل،وبعدا انسانيا، وهذا نراه بوضوح في تجاربه السياسية والاجتماعية المختلفة التي كانت تترافق مع الاحداث التي كانت تمر ، والتي تعكس بوضوح مدى ترابط تجربته الفنية بالواقع الذي كنا نعيشه فلو نظرنا الى لوحته (الغربان في المسجد) التي رسمها بعد احتلال المسجد الاقصى، نرى فيها الرموز العديدة التي تكشف عن ترابط بين مشهد عادي نراه ، مجموعة من الغربان أمام قوس مسجد ، لكننا نحس بالتناقض الاساسي الذي أراده ، حين جعلنا نشعر بأن وجود المحتل يماثل وجود الغربان في المسجد ، وخصوصا أن الانسان يدرك فورا أن الطبيعي أن يملأ الحمام صحن الجامع .

وهكذا نحس بأن في قلب كل لوحة وفي أعماقها ما هو أكثر بعدها من المشاهد الظاهرة التي رسمها ، والتي تكشف عن رغبة عارمة لتقديم فن له معانيه العميقة ، وله وسائله الخاصة ، فيه من العمق مايجعلك تفكر كثيرا لتكتشف مايختفي خلف الاشخاص، وذلك عن طريق الرموز المرتبطة بالحياة اليومية ، وهكذا حقق (نعيم اسماعيل) تجربة فريدة من نوعها جددت الفن وحملت لواء هذا التجديد فترة طويلة ، من الزمن تقارب (٢٥) عاما من العمل المتواصل الدؤوب الذي أثبت أن وراء (نعيم) قدرة فنان مبدع لا يجاري في أسلوبه وما يقدمه ، انه فنان يحمل رسالة خاصة عبر لغة فنية ليس لها نظير في دنيا التشكيل العربي المعاصر أرادت أن تثبت حقيقة هي الفنان الكبير يمكن ان يصنع المعجزات ويجعل الحقائق المتوارثة عن تراثنا قابلة لاعادة النظر .

ثانيا : البعد الاجتماعي والسياسي لحركة التجديد :

لقد عرفت حركة التجديد في بدايتها محاولة لربط الفن بالواقع السياسي والاجتماعي ، ومثل ذلك كل من (أدهم اسماعيل) و (نعيم اسماعيل) و (برهان كركوتلي و (مروان قصاب باشي) ، ولقد سعى الشقيقان (اسماعيل) الى ربط التجديد بلغة عربية حديثة ، وتجديد الموضوعات ، وبدأت حركة التجديد تأخذ أبعادها الجديدة عند (برهان) الذي ربط الفن بموضوعات اجتماعية وانسانية ، وهذا ماحاوله (مروان) ، ولكن الشيء الواضح هو ان التجديد قد بدأ يتنوع بأساليبه ولهذا تطورت الحركة الفنية نتيجة لثورة فنية ربطت الفن باللغة الجديدة ، وبالموضوعات الانسانية والاجتماعية .



قــريــة ــ نعـيم اسماعيل

لقد نال تمثال (الجوع) للفنان (مروان قصاب باشي) جائزة النحت الاولى عام (١٩٥٦) ، ونال (برهان كركوتلي) جائزة التصوير الزيتي ، وبرزت اهمية أعمال (ابراهيم هزيمة) الذي رسم الحياة اليومية بالالوان المائية في تجارب خاصة ، كما برزت تجارب (ممدوح قشلان) الذي جدد اللغة الفنية منطلقا من التعبيرية في البداية ، ولكنه طور هذه التعبيرية فيما بعد ، معتمدا على الارتباط العميق بالموضوعات الحياتية في الشارع والمدينة ، وطور أسلوبا شخصيا يرتبط بأشكال هندسية تحور الاشياء اليها . وأثارت اعجابه مشاهد القرويات في الاحياء .

وهكذا توصل الى اسلوب خاص به يدمج بين لغة الحركة التي تقدمها مشاهد الحياة ، النسوة في الشوارع بألبستهن الخاصة ، ورسم مجموعة كبيرة من الاعمال في سلسلة من مشاهد عن الملامح المحلية .

ان الهدف النهائي هو التقاط الناس في حركتهم ، وحوارهم مع بعضهم ، وتحوير أشكالهم بزوايا حادة . والوان حارة ، وربط هذه الحركة بالرغبة في تقديم الحياة اليومية ومافيها ، ورسم الموضوعات المختلفة التي تؤكد على ترابط فنه بالاحداث ومايجري على الساحة العربية ، لكن الشيء البارز في كل ذلك هو عملية تجديد للفن بلغة خاصة به لها مفاهيمها التشكيلية والتعبيرية .

ثالثا : البعد التعبيري الذاتي لحركة التجديد :

آ ـ فاتح المدرس :

لقد مهدت تجارب التحرر الاولى في حركة التجديد ، الى مرحلة انطلاق جديدة ، اكثر تحررا من كل ماعرفناه ولقد مثل (فاتح المدرس) هذه الحركة المجددة ، قبل سفره الى (روما) ليتابع دراسة الفن ، لكن تجربة فاتح الهامة قد اخذت ابعادها بعد عودته من الدراسة ليعطي تجارب جديدة ومتميزة ، انطلقت من خلفية هي الارض ، ومن بشر رسموا فوقها بعنف وقوة تعبيرية ، وهكذا فتح الباب على مصراعيه الى اعتبار المخزون الداخلي ، والعالم الذاتي المتدفق على القماش هو اساس التعبير الفني .

وبدأنا نرى قوة هذه العوالم وتأثيرها على الفن ، وتفجرها على شكل مباشر ، ومن انبوب اللون ، وبدأنا نحس بالحصار الذي تعيشه الشخوص التي يقدمها ، ويرمز بها الى الانسان ، ان الهدف الاساسي لـه ، أن يصل الى تقديم معادلخارجي لعوالم ذاتية ، وتقديم المعادل التشكيلي للازمة الداخلية ، وهكذا بدأت تبرز أهمية الجوانب التعبيرية في الفن .

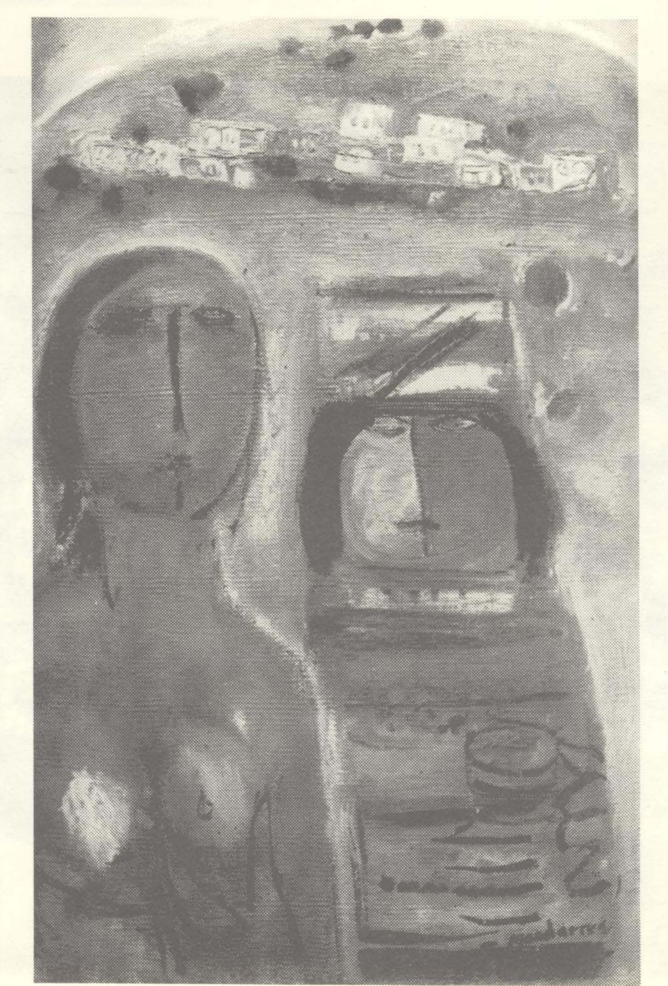
وهنا يمكن أن نتساءل : كيف يمكن لمثل هذا الاسلوب التعبيري الذاتي ان يلامس المشكلة الاجتماعية والسياسية . وكيف يمكن أن يعبر عن الاحداث المأساوية الخارجية ؟ !

لاشك في أن (فاتح) قد ربط فنه بأساليب حديثة ، ترفض الصيغ التقليدية ، ولاترضى بالصيغة الخارجية الموصوفة ، بل يربطها بعالم آخر داخلي وانساني ، ولهذا لايرسم الوجوه كما هي بل كما تخرج من اعماق مخزوناته ، ولانرى المنظر المرسوم يماثل المشاهد المرئية بقدر مانرى المنظر الشخصي الذي لايتقيد بحرفية الاشياء ولا بألوانه ، او بأشكاله ، لهذا فالشيء الهام في التعبير هو وجهة نظر ومعاناته لحظة التعبير ، ولهذا فان التعبير دوما يأخذ منحى ذاتيا خاصا جدا ، قد يرتبط بعناصر من التراث او من الرسوم القديمة ، لكنها قد عجنت وأعيد اخراجها لتصبح اكثر قربا من شخصيته الفنية الخاصة .

وبالتالي لايمكن التعبير عن قضية اجتماعية او سياسية راهنة بدون عملية تصعيد تربط المشكلة الفردية بالقضية العامة . وترفع الذاتي ليصبح مشتركا . ويلامس القضية الانسانية والحياتية ، لكن العالم الذاتي يبقى اقوى من غيره ، ويزداد حدة وقوة تعبير كلما كانت المشكلة التي يعيشها قوية ، ومؤثرة وهكذا يعتمد الفن على عمق التأثر بالحدث الذي يفجر الاحزان المخزونة ويفجرها ... وجوها متناثرة ومضغوطة على الارض المبسوطة امام الافق البعيد .

ولو حاولنا مقارنة اعمال (فاتح) بما قدمه لنا (ادهم) ، أو (نعيم) .. يمكننا القول بأن تجربة (ادهم) أو (نعيم) لاتبرز الموضوع الشخصي او الذاتي الا فيما ندر ، على حين تبرز القضية الداخلية ، وتأخذ أبعادها عند (فاتح) فالقضية التي تشغل الفنانين الشقيقين (اسماعيل) خارجية لها صلتها بالواقع الاجتماعي والسياسي ، ويرتبط الفن بقضية الشعب ويتعلق الفنان بها ، ولا تبرز المشكلة الشخصية على الاطلاق ، لان الفنانين ارادا أن يكون صوت أمة بكل حضارتها وآمالها .

حدث في لبنان ـ نعيم اسماعيل



العروس ـ فاتح المدرس



فلاحات في العيد – فاتح المدرس

ب – لؤي كيالي :

واذا درسنا تجارب (لؤي كيالي) التي اخذت دورا واهمية في بداية الستينات . نستطيع ان نلاحظ فيها الخط المتحرك العفوي على الارضية . والوجوه الحزينة والرومانتيكية في حركة الايدي والارجل . كما نحس بأن هذه الوجوه هي معادل خارجي لازمات داخلية عنيفة تجتاح أعماقه . وانعكاسات لذات تتدفق تأزما . وهكذا اتجهت الحركة الفنية الى عوالم الذات المضطربة التي تبحث عن التعبير عن نفسها عبر اشكال خارجية لها حضورها المادي . امام الناس . وهكذا تعمقت تجربة التجديد حين غزت ميادين جديدة . ووجدت لغة خاصة بها ، وعكست مفاهيم فنية متميزة .

وهكذا يسيطر الحزن على الوجوه ، ويعبر عن الحزن باللون حين يرسم الزهور او المناظر ، ويضفي على هذه الاعمال مايعتمل في اعماقه من شجون، تساعده عجينة الفريسك الجداري ، والخطوط اللينة المعبرة ، التي تصل الى اعلى درجات المهارة حين يرسم الاصابع والايدي المتحركة ، وحين يربط بين لغة العيون الهادئة العميقة ، وبين عنف داخلي يختفي خلف مظهر هدوء .

وهنا يمكننا ان نضيف بأن لوحات (لؤي) تحمل الحزن الذي يمثل وسيلة التعبير الشخصية عن الازمة الذاتية ، على حين تتفجر لوحات (فاتح) بالقسوة والعنف الشكلي واللوني ، وهكذا نلمح وجود تقارب بينهما رغم اختلاف الاسلوب ، ونشعر بتقارب المنطلقات الداخلية واهميتها .

ولكن (لؤي) لم يقف عند هذه الحدود الاساسية لشخصيته الفنية بل تطور عبر مرحلتين هامتين من التجربة ، تؤكد ان على ماذهبنا اليه من قوة المأساة الذاتية .

ففي المرحلة الاولى ، التي تلت فترة البداية ، أقام معرضا عن القضية ، وفيه تفجر العالم الداخلي ، وبرز عميقا عنيفا ، اهتزت الاشكال ، وبرزت بشاعة الوجوه وظهر اللون الاسود بتأثيره العميق ، ولعبت هذه اللوحات دورا هاما ، لانها تمثل مرحلة تغلب العالم الداخلي على الخارجي ، وأعطى نفسه بلا تزويق. وأفلت من الضوابط الخارجية ، فبرزت المأساة .

ولكن (لؤي) حين تماسك مرة أخرى ، وعاد الى نفسه ليضبط انفعالاته ، ويقدمها عبر اللغة الفنية المتأنية ، لجأ الى الصيغ الهادئة ، والى الاشكال الانسانية والمواضيع اليومية ، واعطى الحزن الصامت عبر الحركة والعين واليد ، ومثل ذلك مرحلة ثانية هامة في تجربته أكثر تماسكا من كل تجاربه ، واكثر غوصا على العمق، وتعبيرا .

ازهار بيضاء – لؤي كيالي





لؤي كيالي

تعبيريون آخرون :

وهكذا توطدت دعائم حركة التجديد واخذت اهميتها الخارجية عبر عناصر التراث ، والموضوعات السياسية والاجتماعية . ومن عملية الانفتاح على العوالم الجديدة ، برزت تجارب هامة لها جذورها الفردية التي تسعى الى تصعيد هذه الجذور لربطها بالواقع الخارجي . عبر محاولات شتى . ولقد وجدت التعبيرية ارضا خصبة في الستينات ، نراها في تجارب (الياس زيات) نموذجا لعالم داخلي مضطرب ، فقد رسم (معلولا) في البداية بروح متحرة ، ولكنه لم يلبث ان رسم عاريات بحيوية وحركة فتطورت تجاربه لتقدم عالما واسعا يتدفق بالحياة ، ويتخذ من العاريات وسيلة لترجمته .

كما رسم الفنان (صلاح الناشف) لوحة (شجرة)، اصبحت بما تعانيه من مأساة تعكس عوالمه الداخلية . فهي لاتقدم الشجرة بقدر ماتقدم معاناة الفنان ، فالفن هنا لايريد محاكاة الواقع بقدر مايريد ربط التعبير الفني بتجربة الفنان . وهذا يختلف عن كل تجارب الفن التقليدية . لان تيار (التعبيريين الذاتيين) يكشف عن فن يتأثر بمعاناة الفنان . وهذا نرى في هذه التجارب تصاعد الوجود الشخصي للفنان وبروزه ، وطغيانه على كل الموضوعات الاخرى . سواء ما كان منها تقليديا او اجتماعيا .

وهذا يدل على المناخ الفكري لهذه المرحلة ، اذ ان التطور الفني على هذا الشكل قد اعاد الفنان الى عوالمه . وهكذا يرتبط كل فن في مرحلة من المراحل بظروف خارجية . تجعل الفنان منبسطا وخارجيا ، او تعيده الى الانطواء والذاتية .

رابعا : البعد التجريدي للتجربة المتحررة :

آ ـ محمود حماد :

لقدانطلقت التجارب التجريدية مع (محمود حماد) حين بدأ يرسم بعض لوحات استمدها من الخط العربي، ورسم فيها احرف عربية ، وطور تجربته تلك فيها بأشكال مختلفة حتى وصل الى التجريد .

وفي الحقيقة ان تجربة استخدام الكتابة العربية في لوحات قد عرفها الفن العربي المعاصر ، ولكن بداية التجربة بدأت حين فكر (أدهم اسماعيل) و (محمود حماد) في صياغة تجارب فنية خاصة ، وبعد رحيل (أدهم) تابع (محمود حماد) تجاربه وحيدا ، وتأثر بالفن التجريدي التعبيري في البداية لكنه توصل الى اسلوب شخصي .

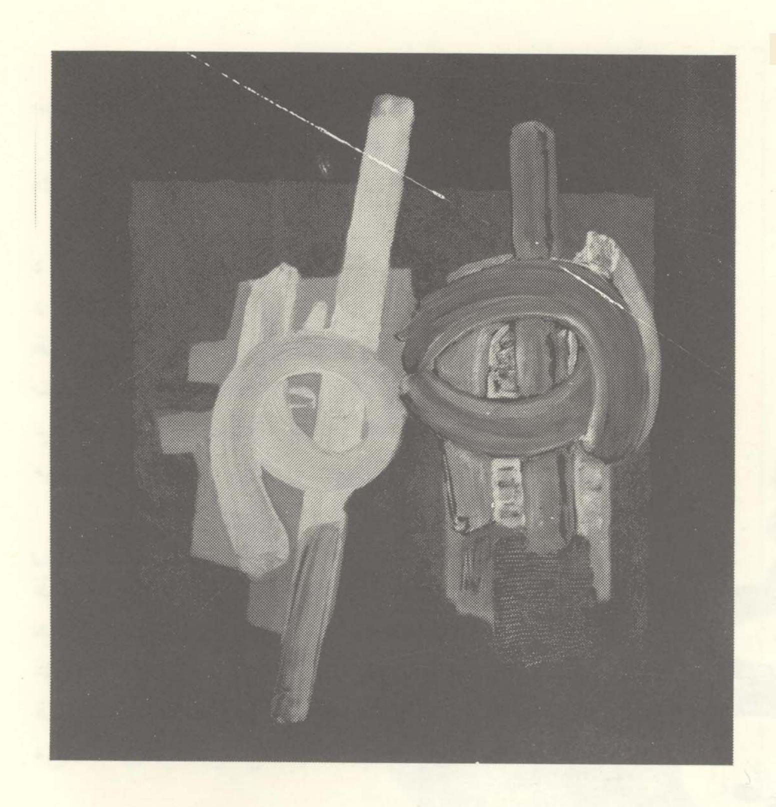
ويعتمد هذا الاسلوب بشكل اساسي على ان اللوحة الفنية لها عناصرها المختلفة من لون وخط وعلاقات لونية وخطية ومساحات تتوازن مع بعضها لتكون

لوحة ، وهذا التوازن في اللوحة ، وتقويمها يرتبط بهذه العناصر وبمدى مايملكه الفنان من قدرة على اعطاء العناصر دورها في العمل ، وتنظيم الجوانب العقلية والانفعالية ، وحساب العلاقات بين السطوح ، وملمس السطح وتأثيره ، وهكذا تبدو اللوحة عبارة عن عالم خاص مستقل عن الواقع وعن عالم الفنان الشخصي .

وحتى يتمكن الفنان من ابداع لوحته عليه ان يؤكد على حقيقة هي أن الفن هذا العالم المستقل البعيد عن الواقع . والمنفصل عن الذات . وبمقدار مايتمكن من تحقيق تكوين عناصره في لوحته ليقدم عالمه ، مستقلا عن العناصر الاخرى الدخيلة عن العمل يكون عمله فنا تشكيليا .

ولقد توصل (محمود حماد) الى فراغ تسبح فيه الكلمات والاحرف والكتابات التي لم تعد مقروءة ، وتتوازن هذه العناصر مع غيرها في تشكيل فراغي ، وهكذا ابتعدت الكتابات عن اصلها وعن معانيها المألوفة لتؤخذ كأشكال تسبح في العالم ، وقد تكون حركة الحرف انفعالية ضمن المساحة العقلانية ، لتقدم لنا توازن العاطفة والعقل ، والكتلة والفراغ ، وبالتالي أصبحت اللغة الفنية المتجددة عملية تنظيم لجميع عناصر التشكيل الفني بتوازن وعقلانية .

فاذا كان التشكيل عند (أدهم اسماعيل) يتجه الى اللغة الفنية التي ترتبط بموضوع . والتي تقدم احداثا سياسية فقد تحول عند (محمود حماد) الى علاقات لونية وشكلية . واذا كان (فاتح المدرس) ينشد عالما



كتابة عربية - محمود حماد

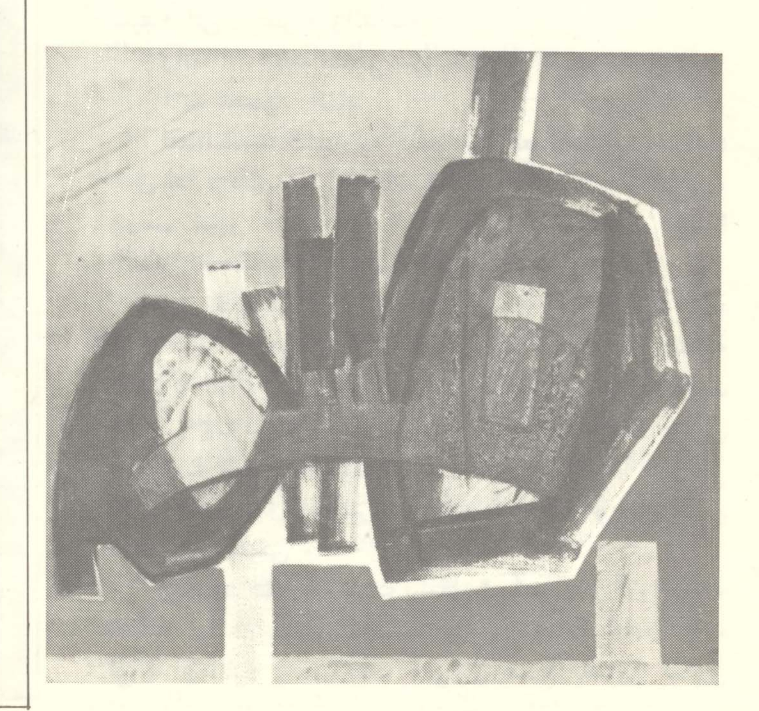
ذاتيا ، فالفن هنا يبعد هذا العالم لان على الفنان ان ينظم لوحته لتتوازن بحياد تام وموضوعية بعيدة عن الانفعالية التعبيرية ، وهكذا وصل الفن الى اقصى درجات تمرده الشكلية على الفن التقليدي ، وخطت حركة التحرر خطواتها الابعد عن المواضيع والاساليب التقليدية .

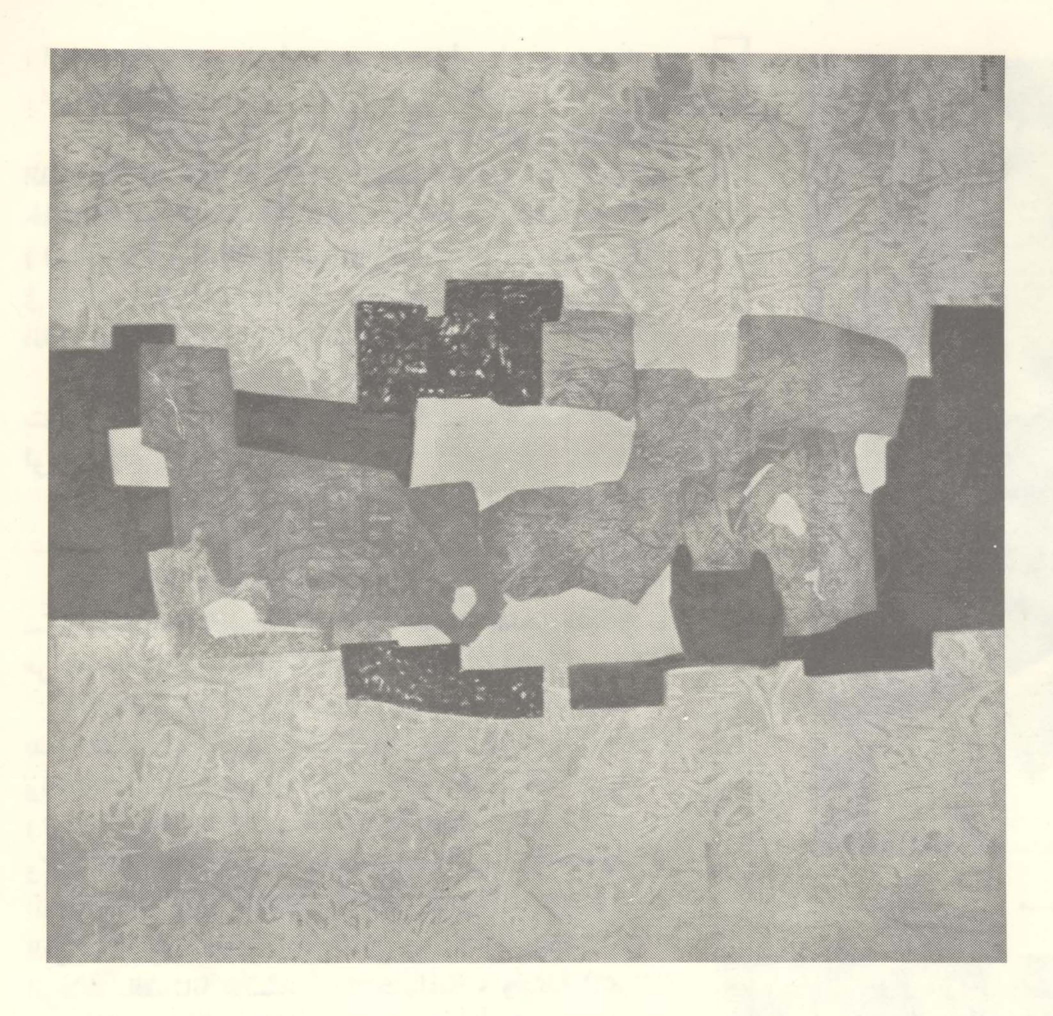
ب - نصير شورى :

وتتابعت تجارب التجريديين في الستينات ، وكسبت تجربتهم فنانا عرفناه انطباعيا بين الرواد ، وقدم نصير لنا تجربة خاصة ، يمكن ان نصل الى توضيح معالمها عن طريق مقارنتها بما قدمه (محمود حماد) ، وذلك لان المنطلقات الفنية كانت واحدة بينهما واستخدما تقنية متقاربة ، لكن الشيء الهام هو أن (نصير) ظل فنان اللون ، يغرف منه ، ويعطيه الاولوية في التعبير على العناصر الاخرى ، ولهذا كانت تجربته حسية مباشرة ، لاتريد ان تعطي للوحة صيغة ادراكية عقلانية منظمة للاشكال على حساب الحساسية اللونية .

ان الفراغ الاساسي الذي تسبح فيه الاشكال المجردة واحد عند الاثنين ، ولكن نصير أخذ اشكاله من الطبيعة ، ولم يأخذها من الحرف ، واعطى ملمسا مختلفا شعريا للسطوح ، ولهذا يبقى الجمال عند نصير هو الاساس ، على حين أعطى (حماد) التنظيم العقلاني للوحة واعتبره الاساس في التعبير الفني .

دمشق - محمود حماد





تكوين
نصير شورى

وحتى يتمكن من توضيح الخطوط العريضة لتجربة المجردين من حيث التشكيل الفني نستطيع مقارنة الاعمال الفنية التجريدية بأعمال (ادهم اسماعيل) و (فاتح المدرس) لنلاحظ الفروق ونوضح الاسلوب الفني الذي لجأ اليه الفنانون التجريديون .

لقد انطلقت تجارب (ادهم اسماعيل) من حقيقة فنية هي السطح المنظم ، واحترم (ادهم) هذا السطح المنظم . وعمل ضمنه ، ولم يهتم بتقديم لغة تقليدية ، تعكس البعد والقرب او التفاوت بين البعيد والقريب في العمل . وقال بلوحة هي بعدين ، واما البعد الثالث فيمكن الوصول اليه بحركة الخط والمساحات اللونية التي تنظم بين الخطوط ، وتأخذ قيمتها الرمزية لتوحي بعمق العمل وابعاده .

وحين رسم (محمود حماد) و (نصير شورى) ، وقدما لنا تجاربهما الفنية التجريدية الاولى ، انطلقا من الفراغ الذي يحدده اطار يحيط بالاشكال ، وتسبح هذه الاشكال ضمن الفراغ ، وتأخذ الاشكال من حروف واشياء صيغا مختلفة ، تتداخل مع بعضها ، او تنحرف ضمن الفراغ اللوني . ولهذا نرى الاشكال كما لو كانت ذرات سابحة في فضاء او تحت مجهر ، وهذا يعني ان حركة الاشكال او الكلمات كونية تعطيها الابعاد الضرورية من خلال منظور فراغي معين ، وهكذا لابد من وجود مقدمة وخلفية ، وتداخل كوني بين الاشياء المنظمة ضمن اللوحة . وهكذا تحول الفراغ التقليدي الى فراغ كوني ، واصبح عند (ادهم) فراغ تعطيه حركة الخط واللون ، وتقدمه رمزا ، ولايتحقق فعلا .

وهذا يختلف عن مفهوم الابعاد عن (فاتح) الذي نرى السطح عنده ، قد وضعت أمامه الاشكال ولكن نحس بوجود ارض وعليها اشخاص ، لكنه أمال هذه الارض على نحو شديد فغطى الافق أحيانا ، وعامل أشخاصه من منظور آخر . وهكذا تلاعب بالمنظور الفني وقدمه لنا حديثا متجددا . نرى الاشخاص فيه من زاوية معينة . ونرى الارض من زاوية اخرى ، وهكذا ثار على الفن التقليدي وعلى اساليبه .

صراع التجريد والواقعية :

ان تجربة الفنان (محمود حماد) و (نصير شورى) التي شرحنا اهم منطلقاتها واسسها قدمت لنا شكلا من التجريد الفني ، كان له آثاره العميقة على الحركة الفنية . فهو من جهة افسح المجال لتجارب تجريدية عديدة اصبحت تمثل تيارا فنيا برز واصبح شاملا لكل التجارب . ويمكن ان نذكر هنا تجارب للفنانين

(الياس زيات) و (نشأت زعبي) و (أسماء فيومي) ، وغيرهم كثيرون .

ان (الياس) يقدم لنا المساحة ذات اللون الواحد الذي تتلاعب فيه الاضاءة ، والذي يعكس لنا رؤية خاصة للنور المنبعث من اعماق اللوحة ، وهكذا أخذ (الياس) تجربة خاصة من الرؤية وحاول التعبير عنها في لوحته ، انها مشاهد الضوء المنبعث من خلف الزجاج الذي يعكس الاشكال على شكل خاص .

واتجه (نشأت زعبي) الى السطوح المنظمة ، بتجريد شاعري يستقيه من الواقع ويقدم عبره لوحته .

وبدأت (اسماء فيومي) تجاربها بألوان منسجمة تتناغم بشاعرية . وارادت جمالية اللون وعلاقاته .

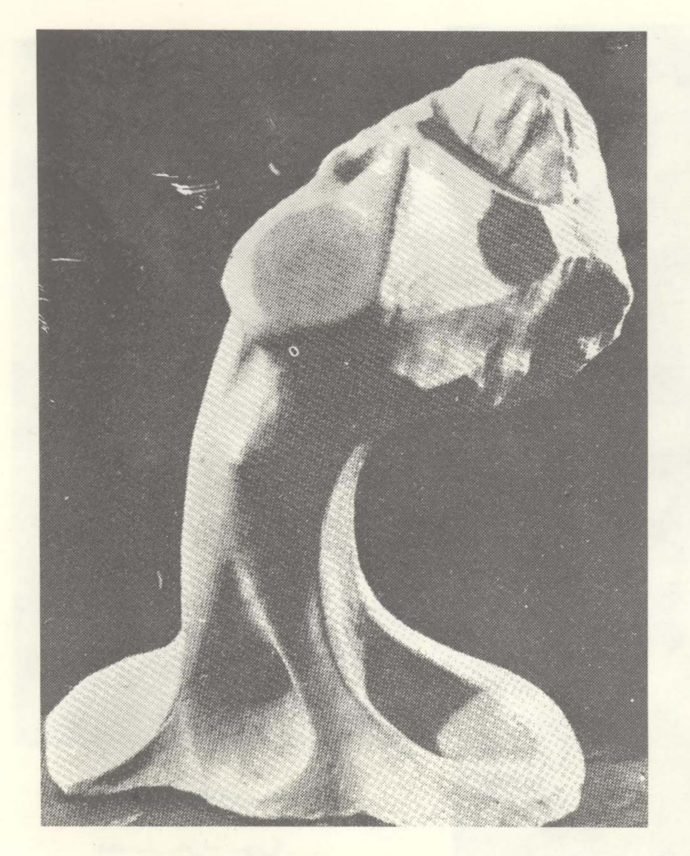
ولن نذكر هنا جميع التجارب التي عرفناها لكننا سنؤكد على ان الحركة الفنية قد عرفت الكثير منها في مرحلة هامة من مراحل التطور في الستينات .

لكن الحركة التجريدية التي وسعت آفاقها قد بدأت تلاقي في الطرف الاخر ردود فعل كثيرة وعنيفة ، وهكذا كان جو الحركة الفنية في مرحلة سبقت عام (١٩٦٧) وهو عام النكسة ، يحمل الصراع بين التيارات وكان هذا الصراع حادا يكشف لنا عن مدى التطور الذي حققته الحركة الفنية ، في التجارب التي تريد للفن لغة فنية محضة ، وبين التي تريد للفن جانبه الاخر المرتبط بالقضايا الانسانية والاجتماعية ، وهكذا انتهى جيل المتحررين من الفنانين في فترة حاسمة من الفترات حين بدأت بوادر تجارب جديدة في الافق ، تريد ان تتجاوز شكلية التجريد وواقعية الالتزام ، وتبتعد عن اللغة الفنية المحضة ، وعن الفن المباشر وهكذا ولد جيل ثالث من أجيال هذه الحركة .

جيل التحرر ... والنحت

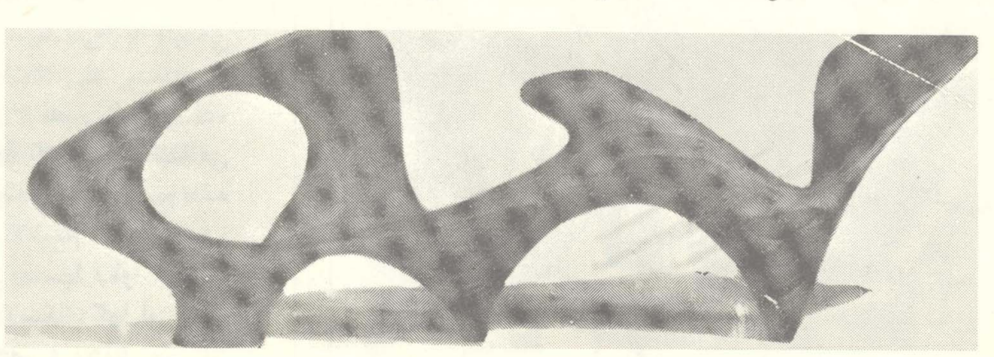
اذا كان عام (١٩٥٦) عاما حاسما في حركة الفن التشكيلي في سورية شهدنا فيه تطور الموضوعات في اللوحات ، وبداية حركة التجديد في الاساليب ، نستطيع أن نضيف الى ذلك كله قولنا :

- لقد حققت حركة النحت تطورا مماثلا لتطور التصوير الزيتي على مستوى الاشكال والمضامين ، فقد برز تمثال (الجوع) لمروان قصاب باشي كعمل فني متطور بصياغته ومضمونه ، كذلك رأينا تمثال (الشهيد) للفنان برهان كركوتلي ، وبرز اسم (خالد جلال) حيث قدم لنا عدة تجارب هامة بعد عودته من الدراسة .

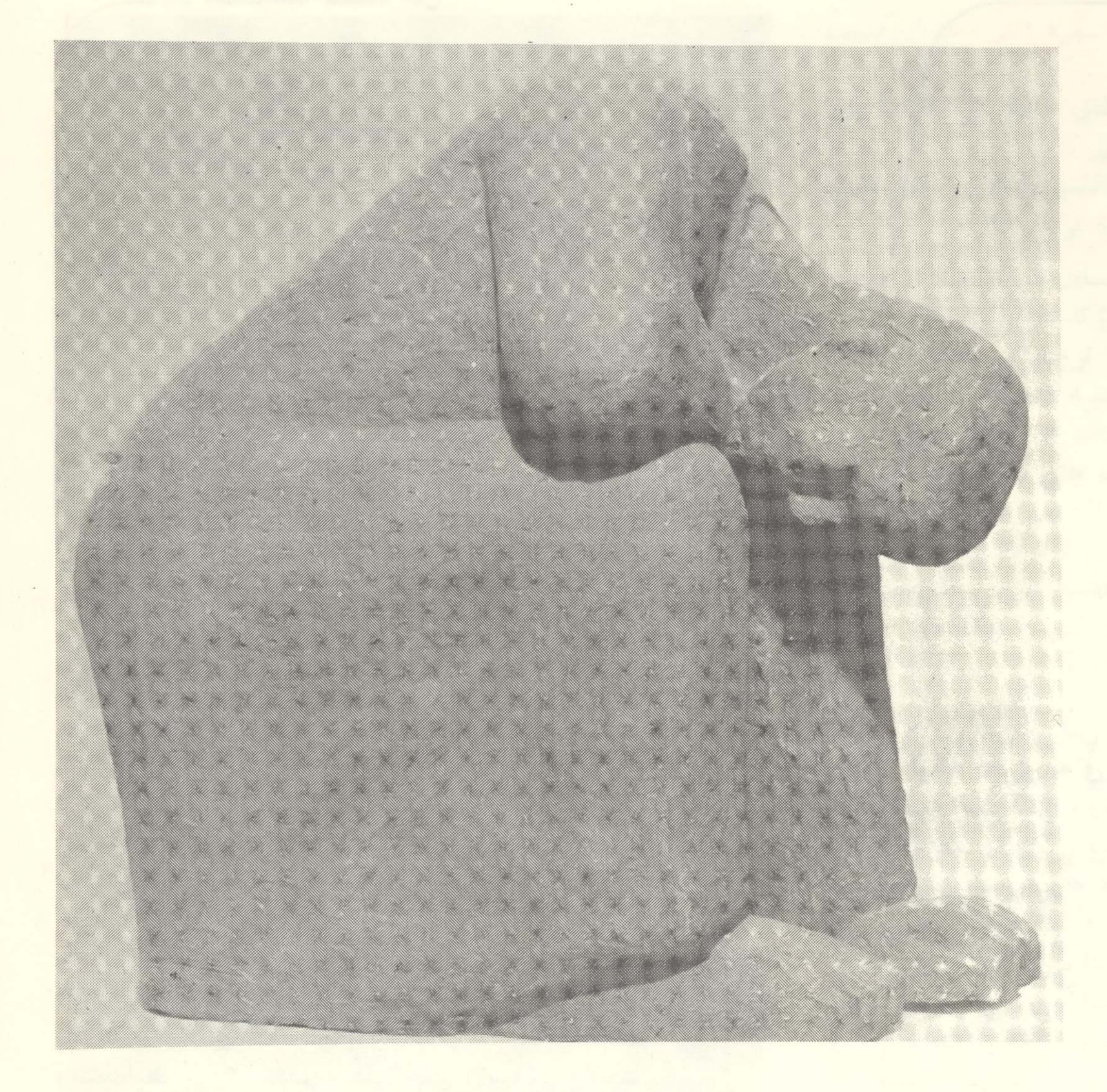


الجوع - مروان قصاب باشي

ان تمثال (الجوع) يمثل التجربة الاكثر عمقا لانه طرح موضوعا انسانيا بأسلوب متطور . ان الرقبة والوجه قد تحولا الى سطوح هندسية غائرة ، واختفت التفاصيل واختزلت لتبرز الاخاديد التي تشعرنا بهزال الانسان الجائع ومأساته ، فالتحوير الذي أجراه الفنان يخدم الفكرة ويتلازم مع أهداف المضمون الذي يقدمه لنا ، وبرزت الحلول النحتية الحديثة بوضوح تام



سعيد مخلوف
تكوين فراغي



الشهيد
برهان كركوتلي

لم نعرفه قبلا .

اما تمثال (برهان كركوتلي) . فقد اعتمد على الكتلة المصمتة التي تذكرنا بالنحت الفرعوني ، ويقدم لنا النحات عظمة الشهيد . ويشعرنا بتماسكه ، وقوة ارتباطه بالارض ، فهو يموت لكنه قوي متين كأنه هرم ثابت الجذور ممتد . وهذا يكشف لنا ايضا عن تداخل بين المضمون والشكل . ولجوء الى الصيغة التعبيرية الحديثة التي ترافقت مع الجيل الثاني من جيل النحاتين في سورية بعد عام (١٩٥٦) .

ولقد ارتبطت تجارب (خالد جلال) بالصياغة التسجيلية فقد عرض تمثال (زنوبيا) عام (١٩٥٥) وعكس بداية تجاربه النحتية ، وحين عاد من الدراسة في ايطاليا قدم لنا الرؤية الحديثة التعبيرية والمتطورة، وظلت تجاربه انسانية ومضامينه اجتماعية .

ومن أهم اعماله تمثال (الظمأ) الذي عرضه عام (١٩٦٠) ، مع تجارب اخرى عديدة نلاحظ فيها الشكل التعبيري الذي تترافق فيه الصيغة النحتية مع المضمون ، اذ ان هزال الانسان قدعبر عنه بتحويرات نحتية ، ولم يقف التعبير عند حدود تجسيد الهزال بالمعنى التقليدي .

ولقد دخلت تجربة (النحت) بعد ذلك في مرحلة اكثر ذاتية وتعبيرية على يد النحات (سعيد مخلوف)، ويعتبر من اهم الفنانين النحاتين الذين تابعوا تجاربهم ليصلوا من خلالها الى حدود حديثة تجريدية خالصة احيانا ، وتعبيرية ذاتية احيانا اخرى ، نلمح في التأثيرات الافريقية ، او نلاحظ تأثير النحت الحديث بأعلامه الكبار .

وهذا كله يؤكد لنا على ان هذه المرحلة الممتدة بين عامي (١٩٥٦) و (١٩٦٧) قد شهدت تحولا من الاساليب التقليدية في النحت ، وبروز الاتجاهات الحديثة ، بأشكالها التعبيرية الاجتماعية ، والذاتية . حتى وصلنا الى التجريد . وهكذا ترافق النحت مع التصوير الزيتي في تطوره ، وفيما قدمه من أعمال وتجارب .



ملف خاص

بيكاسو.... ضمير العصر

بمناسبة

مرور مائة عام على ولادة بيكاسو

١٨٨١ – ١٩٨١

ان الكتابة عن (بيكاسو) لا يمكن أن تكون سهلة ، لان (بيكاسو) فنان طغت شهرته على شهرة كثيرين في هذا العصر ، وأصبح معروفا لدى العام والخاص ، واختلطت في شخصيته الحقيقة بالخيال ، حتى أنك تسمع نقادا كثيرين يتحدثون عنه باعجاب ، ويحرقون حوله البخور بتمجيد ، وتلقى ساخطين يهاجمونه بعنف وشدة لا تكاد تعرف الهدوء والاتزان ، انه الفنان الشهير الذي أصبح النصف الاول من القرن العشرين يسمى باسمه ، والذي لا يجارى في مقدرته على الرسم والتخطيط ، ولا بمقدرته على خلق الاساطير والحكايا حول حياته وفنه .

وان من اصعب الامور أن تصل الى الحقيقة في هذا الخليط الهائل من الاحاديث والعبارات المختلفة التي كتبت عنه والتي تختلف عن بعضها اختلافا كبيرا ، بحيث تكاد تضيع الحقيقة فيها .

وحتى نستطيع أن نعطي فكرة عن شهرته ، سنروي ما كتبه عنه الناقد الانجليزي الشهير (جون برغر) في كتابه الاخير ، اذ قال :

– « ان بيكاسو الفنان الاشهر من اي فنان آخر ، في هذا العصر ، وهو الاغنى من كل الفنانين ، اذ ان ثروته تقدر بحوالي خمسة وعشرين مليونا من الجنيهات الاسترلينية » .

٨٠ الف جنيه

لقد بيعت لوحة لم في عام ١٩٦٤ ، وقد رسمت (بالغواش) – وهذه اللوحة أقل قيمة من اللوحات الزيتية – وحجمها لا يتجاوز ٦٠ × ٩٠ سم بمبلغ ٨٠ الفا من الجنيهات ، وقد رسمت هذه اللوحة في عام ١٩٠٥ في المرحلة التي كانت تسمى بالمرحلة الزرقاء، وبيعت لوحة أخرى له في عام ١٩٦٣ ، بحوالي (١٠) آلاف جنيه استرليني ، واذا حسبنا أن مجموعة لوحاته انتي احتفظ بها والتي يبلغ عددها / ٥٠٠ / لوحة ، نستطيع أن نقدر ثروته على نحو تقريبي .

بل ان مقدرته الفنية تجاوزت كل امكانات التقدير. اذ اشترى قبل الحرب العالمية الثانية . قصرا في جنوب فرانسا ، يرجع تاريخ انشائه الى القرن السابع عشر، ودفع قيمته لوحة (لوحة صامتة) واحدة قدمها لصاحب القصر .

وهو لا يحتاج الى أموال لشراء ما يريد بل يكتفي برسم شيء بقلمه حتى يباع هذا الرسم بآلاف الليرات، حتى ان أحد النقاد استطاع أن يشبه (بيكاسو) في هذا بالاسطورة الشهيرة التي تقول بأن (ميداس) كان يحول كل ما يرسمه الى ذهب خالص ، اذ أن كل خط يرسمه (بيكاسو) يصبح له قيمة العملة ، ولكن الاسطورة تقول بأن (ميداس) لم يستطع أن يأكل ، لان الاكل يتحول بين يديه الى ذهب خالص ، بينما يستطيع (بيكاسو) أن يحول رسومه الى ذهب متى شاء دون أن يخشى على حياته .

ويمضي أحد النقاد قائلا :

« ان كثيرين من الناس يعرفون (بيكاسو) أكثر مما يعرفون وزراء دولهم . بل أصبح شهيرا في انجلترا شهرة شكسبير ، أو (رفائيل) في ايطاليا » .

واذا استطردنا في الحديث نستطيع القول بأنه اصبح شهيرا شهرة (بوذا) و (العذراء) واذا لم نسترسل في المبالغات التي يرويها أصدقاؤه ومحبوه . نستطيع

القول بأنه لم يبلغ فنان الشهرة التي حصل عليها بيكاسو .

ولكن السؤال الآخر الذي يخطر في ذهننا حول (بيكاسو) هو السؤال التالي :

ـ ما هي أسباب هذه الشهرة الكبيرة التي يتمتع بها هذا الفنان والى أي شيء ترجع ؟!

وهنا لابد لنا من أن نتساءل عن القصة بمزيد من الحذر والدقة ونستطيع أن نؤكد على ذلك بما يلي :

ان شهرة (بيكاسو) لا ترجع الى لوحاته ، قدر ما ترجع الى شخصيته العجيبة الممتلئة بالتناقضات ، والتي تتحدى كل الشخصيات الفنية الاخرى ، وان شهرة هذا الشخص قد طفت حتى على اعماله الفنية ، ونستطيع أن نستدل على ذلك من خلال مقارنته مع الفنان الشهير (شارلي شابلن) ، فشهرة (شارلي) ترجع الى أفلامه ، والى شخصية المتشرد التي ابتكرها، وعرف بها ، بينما لا يستطيع تسعون بالمائة ممن سمعوا باسم (بيكاسو) تمييز لوحة من لوحاته ، أو معرفة ما يريد هذا الفنان على نحو دقيق ، لذا ترى أن مجموع هذه الشهرة يرجع الى قوة وعدق هذا الانسان ومقدرته، التي تجاوزت حدود البشر الطبيعيين .

ولندقق في العبارات التي قيلت عنه . والتي جعلت منه اسطورة بكل معنى الكلمة .

« انه ذلك العجوز الذي يتزوج الفتيات الحسان ، بيكاسو العبقري والمجنون ، بيكاسو أعظم الفنانين الاحياء ، بيكاسو الشيوعي ، بيكاسو الذي يرسم كما يرسم الاطفال ، بيكاسو الدجال ، بيكاسو الذي يغش العالم بفن لا قيمة له » .

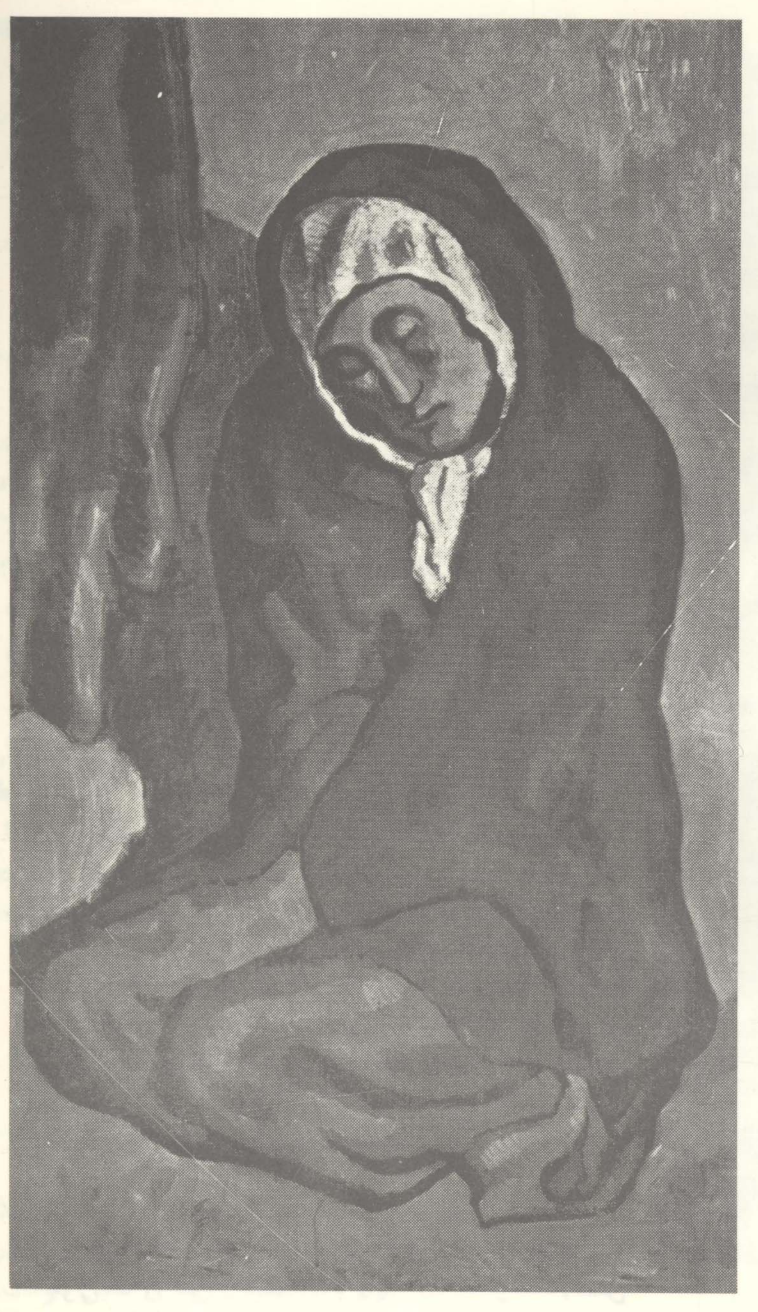
وهذه القصص العجيبة التي رويت عنه . وانتشرت في كل بقعة من بقاع العالم . وهذه التناقضات الرهيبة التي أحاطت بحياته . قد جعلت منه اسطورة .

ولكن هذه الاسطورة التي اختلطت الشهرة فيها بالفن ، وامتزجت الحقيقة بالخيال تحوي قسطا كبيرا من الحقيقة ، فما هي المقومات الاساسية لفنه ، وما الذي جعل (بيكاسو) يتربع على عرش الفن الحديث .

اننا نستطيع أن نعزو هذه الشهرة . وهذا الفن . الى عناصر رئيسية ساهمت في بناء هذه الاسطورة وهذا المجد .

المنفي الاسباني

ولد بيكاسو في عائلة متوسطة في (مالاقا) عام ١٨٨١ ، ومن (مالاقا) تستطيع أن ترى جبال الاطلس، وحين تكون الرياح جنوبية تستطيع أن تستنشق رائحة الصحراء ، ترك اسبانيا الى باريز مؤقتا في التاسعة عشرة من عمره ، ثم رجع الى باريز عام ١٩٠٤ ، ليقيم فيها ، وظل يتردد على اسبانيا حتى عام ١٩٣٤ ، حيث



إمـرأة ١٩٠٢ بيكاسو

أقام نهائيا في باريز ، وظل طيلة حياته تتنازعه نفسيتان أحداهما حملها معه من الجنوب الاسباني ، والاندلس والاخرى اكتسبها من باريز .

لقد اختار أن يعيش في (باريز) . ولعل باريز قد ساعدته على أن ينال الشهرة الكبيرة التي ينعم بها ، الا أن تبني (فرنسا) له . وحياته بين ربوعها ، لم تستطع أن تنتزع منه حبه لبلاده . وتعلقه به . بل اصبح يكتب بالفرنسية . وأصبح الفرنسيون أصدقاءه، وعرفت فرنسا عظمة (بيكاسو) واستطاع أن يتربع على عرش الفن في باريز نفسها . ومع ذلك بقي الشعور بالنفي عميقا في نفسه . يمكن أن تتعرف عليه بسهولة .

لان أعمق ما كان يبحث عنه لم يجده ، فايمانه باسبانيا كان عنيفا ، وحبه لها لا يعادله حب آخر ، وهذا الايمان لم يتحقق شيء منه . لان زمنا طويلا قد مر دون أن يتبدل في اسبانيا شيء مما كان يحلم بتبديله هو ومئات ألوف من المهاجرين الاسبان المقيمين في فرانسا حتى اليوم .

وان أهم ما في بيكاسو ـ كما يقول أحد النقاد ـ اسبانيته أو اندلوسيته ، اذا أردنا الدقة ، وهذا التعلق الذي حمله أينما ذهب ، حتى أنه لم يستيقظ ليصور أهوال الحرب الا حين ضربت قرية (الغورنيكا) ، بل ان الناقد المعروف (هربرت ريد) يقول :

ـ « ان وجود اسبانيا ، قد أيقظه فأدرك أنه موجود » .

ولعل الروح الاسبانية التراجيدية تتجلى أكثر ما تتجلى في أعماله ، وهذه الروح التي تحدث عنها (لوركا) في دراسة له عن (الروح المبدع) حيث يقول :

« اسبانيا هي البلد الوحيد الذي يكون الموت فيه مشهدا طبيعيا . حيث يقرع الموت قرعات طويلة عند حلول كل ربيع . وفنها موجه بروح مبدع يسبغ عليها كل شخصياته المتميزة . وسمتها الخلاقة » .

وما معنى هذا الصراع ، انه يتجلى بشكل أساسي في الحدة بين أطراف التناقض هذا التناقض الذي يتجلى بشكل رئيسي في التراجيديا ، ان حياة اسبانيا كلها تراجيديا عنيفة تبدأ بأصوات الفلامنكو ، وصراع الثيران ، والغيتار الغجري ، والدم المسفوح ، وتنتهي بالفن المعبر عن الروح المبدع هذا الروح الذي ينبثق من العدم ولا يعرف أنصاف الحلول .

ونجد ذلك واضحا ومتمثلا بشكل رئيسي في لوحته (الغورنيكا) التي رسمها عام ١٩٣٧ . فاللوحة لا تمثل مدينة ما ، ولا أشخاصا معينين . فلا تجد الطائرات التي ضربت القرية . ولا تشير الى الاعداء أو الحادثة ، أو حتى اسبانيا ، بل تصور الايدي والارجل ، والاعين المأساة العنيفة التي تتجسد حين يسيطر الظلام والارهاب ، ولعل هذا الجانب يتمثل في اللوحة حيث يعبر الثور عن العنف والارهاب . والحصان يمثل الشعب والانسانية المعذبة . وكل هذه الرموز قد ساعدته على التعبير عن المأساة . والصراع بين قوى الشر والخير ، ومن خلال صراع هذه القوى تتوضح المأساة الانسانية التي يعيشها شعب اسبانيا ، ولعل أغلب الاعمال الاخرى التي رسمها (بيكاسو) تميزت بهذا الجانب الحي الذي يمكن أن يتمثل في المأساة وعلى الاخص في مرحلة صعود الفاشية في أوربا وانتشارها .

الطفل الموهوب

وليست اسبانيا وحدها ، التي فجرت أعماق هذا الفنان ، بل ان (بيكاسو) نفسه الذي قدم الى (باريز) غازيا ، كان يتمتع بقدر عظيم من الموهبة ، قل أن نجد لها نظيرا عند فنان آخر ، وهذه الموهبة ، قد وصفها الناقد المعروف (هربرت ريد) قائلا :

« اذا دققنا في أعمال (بيكاسو) نجد أن يده تعمل ، وتتحرك ، كما يتحرك طير اثناء طيرانه ، وهذه المقدرة على السيطرة . على الرسم . ترجع الى التدريب المتواصل ، ولكنها في نفس الوقت تمثل (موهبة فطرية) اذ يمكن أن نجد فنانين آخرين يتمتعون بنفس الموهبة ، ولكن ليس الى هذه الدرجة من المهارة ... » .

ويضيف ناقد آخر هو (جون برغر) :

« ان بيكاسو يستطيع أن يرسم بأسرع مما يستطيع أن يتكلم ، ولقد كان في العاشرة من عمره واستطاع أن يرسم نموذجا من الجص ، كما يرسمه أي فنان موهوب كبير في السن » .

ولقد طلب منه في (برشلونه) أن يرسم بعض المشاريع الضرورية لنجاحه في كلية الفنون الجميلة ، وأعطي مدة شهر لتنفيذها . فرسمها في يوم واحد ، وهذا يدل على موهبة فطرية أتيح لها أن تتدرب منذ الصغر ، كما أن والده أهداه علبة الوانه والفراشي ، وكان عمره لا يتجاوز الرابعة عشرة ، واقسم أن لا يرسم لان ابنه قد تفوق عليه . وكان والده استاذا للفنون الجميلة في بلدته واتيح له أن يملأ عدة مسودات خلال فترات طويلة برسوم عديدة جعلت مهارته لا تجارى .

بل ان قوة الرسم عند (بيكاسو) أقوى منه اذ يقول في حوار له مع أحد الصحفيين :

ـ « ان قوة الرسم أقوى مني ، لانها ترغمني على أن أعمل ما تريد ... » .

كأنه يريد أن يعزو (مهارته) الى شيء في الطبيعة ، كأن من طبيعته أن يرسم ، كما أن من طبيعة البلبل أن يغني ، أو من طبيعة الزهر أن يرسل أريجه .

ولعل هذا الايمان هو الذي جعله ينكر على الرسامين أن يكونوا باحثين ، وهجومه الشديد على فكرة (البحث) التي طلع بها (التجريديون) . والتي تجلت بشكل رئيسي في عباراته الكثيرة التي يقول فيها :

« في رأيي أن البحث لا يعني في الفن شيئا ، ان الفن عندي هو اكتشاف » .

وهو يجد اللوحة دون أن يكلف نفسه عناء البحث ، وان عبقريته تفرض نفسها دون أي عناء ، ان (بيكاسو) يعطي نفسه كليا في اللحظة التي يرسم فيها ، ويمحي الماضي والمستقبل ، ويرفض أي مخطط مسبق ، ويلغي كل سبب ونتيجة . يحذف كل هذه الامور . ويستسلم كله للتجربة ، في لحظة الخلق .

« كل ما هو هام في الفن يجب أن يحدث في اللحظة الاولى، وحين نتجاوز البداية، نصل الى النهاية حتما ».

وهو في نفس الوقت ينكر أن يخضع الفنان لقانون تطور محدد على الاطلاق . يمكن أن يشرح ويفصل ويدرس ، كما حدث لغيره من الفنانين . اذا استثنينا مرحلة واحدة في حياته هي المرحلة (التكعيبية) التي امتدت ست سنوات فقط .

ولقد بلغت براعته في (الخط) بشكل رئيسي ، الى درجة يستطيع فيها أن يرسم بنفس قوة الاساتذة الكلاسيكيين ، ويتحداهم في عملهم بالذات .

ونتيجة لهذه البراعة شن هجوما عنيفا ، على المفهوم التقليدي ، في الفن ، وشن حملة كبيرة على الاساليب الاكاديمية ليؤكد على ضرورة تطوير هذه الاساليب ، ويتجلى ذلك في عبارته الشهيرة التي قالها مرة :

« ليس الفن هو الحقيقة . الفن كذبة تساعدنا على الاقتراب من الحقيقة ، وان على الفنان أن يكتشف الطريق من أجل اقناع الناس بأن اكاذيبه هي الحقيقة ».

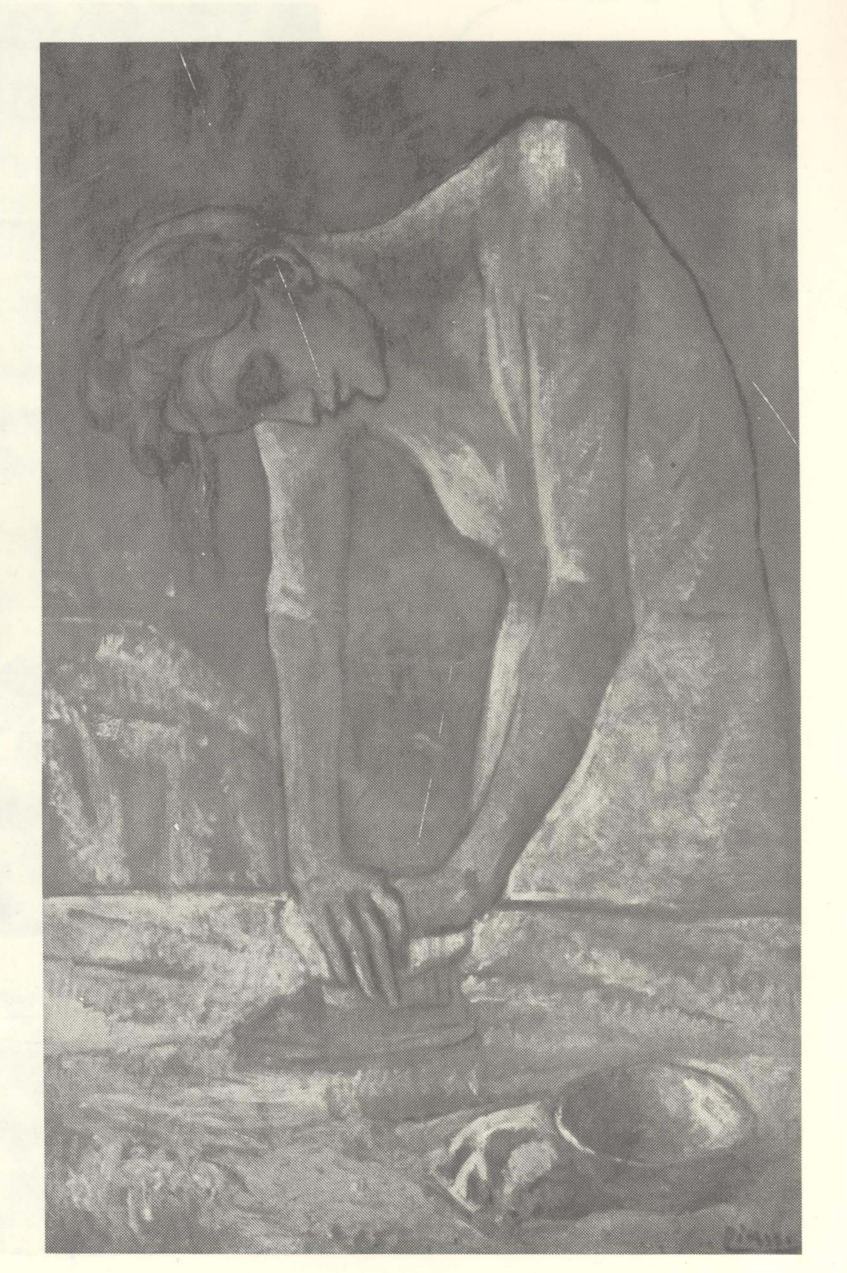
وهذا هجوم على مفهوم (التقليد) في الفن ، وعلى مفهوم (المحاكاة) وعلى النظرة الضيقة التي تربط الفن بالمرحلة الواقعية في القرن التاسع عشر ، واستطاع أن يؤكد عدم وجود حقيقة قبلية في الفن ، اذ لا توجد حقيقة جاهزة ، يملكها الفنان ، أو الجمهور ويحتفظ بها ، كقاعدة يحكم بها على كل عمل فني ...

انسانيته

لقد سئل (بيكاسو) مرة ، عن الفنان ومهمته الاجتماعية فأجاب :

« انه حيوان له عين اذا كان رساما ، وله أذن اذا كان موسيقيا ، وقيثارة ، اذا كان شاعرا ، واذا كان ملاكما فيجب أن تكون له عضلات، لكنه في نفس الوقت، حيوان سياسي انسان يعيش الاحداث السعيدة والمحزنة والمقطعة لاوصال الانسان ، وهو يتجاوب معها ، بكل وسيلة ممكنة ، وكيف لا نشعر بالاهتمام بالآخرين ، ان الفن لم يخلق لتزيين الغرف انه آلة يستخدمها الانسان من أجل الحرب والدفاع ضد الاعداء ، وكما بدا لنا من خلال المعارك التي مضت أن على الانسان أن يقاتل كل ما يهدد حرية التعبير » .

لذا فان من أولى واجبات الفنان أن يستخدم فنه كسلاح في المعركة ، ولكن هذا السلاح يجب أن يكون حيا ، متجددا ، يمجد الفرح ، والحياة ، والسلام ، بل ان (بيكاسو) استطاع أن يصل الى مرحلة يكون فيها (ضمير العصر) الذي يختار لهذا العصر مواقفه، وبذلك استطاع أن يكون معبرا عن أماني الانسان ،



إمرأة تكوين ١٩٠٤ بيكاسو

لذا ينكر أن يكون هناك صلة بين البحث والاكتشاف. وينكر أن يخضع الفن لتطور معين محدد ، انه يكره النظريات والقوالب والشروح للفن ، انه يخشى العلم ، لذا تراه رغم انه تعلم فن الحفر مثلا ، والقواعد الاكاديمية ، والسيراميك ، ينسى القواعد التي تعلمها ويبدلها ويكرهها ..

ان اللوحة عند (جوان غري) مثلا تخضع لتطور ، وبداية ، قد تكون سيئة ، ولكنها ليست كالنهاية حتما. ولكن لوحات (بيكاسو) تبقى كما كانت ، عندما بدا يرسمها فلا تتطور لان الفكرة تلد في ذهنه ، مستكملة كامل أبعادها ... منذ البداية ..



إمرأة مع ماندولين
١٩١٠ بيكاسو

بكل معنى الكلمة ... محاولا أن يعيد النظر في الفن القديم ، وليؤكد على المتعة والحياة والسعادة ، حتى أن كل شيء يجب أن يخضع للذة الانسان وسعادته ، وحياته وحبه، ويعيش الحياة بكل لحظة من لحظاتها .. ويخلص لكل ما هو نبيل فيها ، ولهذا قيل :

« لا شيء أقرب الى الحياة من اعمال (بيكاسو) ، ولا شيء اقرب للحقيقة منها ، ان رسومه تعكس المعاناة، والسعادة والحب ، لكن هذه الانعكاسات ليست جامدة، اذ الحب يولد فتقهر الكراهية ، والجمال يزهر في الفرح ويموت في الحزن » .

انها نغمة رائعة تعكس ضمير العصر والانسان ، وهو على الرغم من كل ما قيل عنه ومن كل ما استخدمه من أساليب ، استطاع أن يكون (المنتصر) على فناني عصره ، ولقد سخر مجده هذا ، وطاقاته تلك .. لخدمة الانسان .. وجعل من نفسه (الفنان) الذي عرف واجبه تجاه ابناء جيله .. فجدير بابناء جيله أن يردوا له الجميل ..

(الحياة التشكيلية)



كيف يعمل بيكاسو

بقلم : فلاديمير بوزنير
ترجمة : عاصم الباشا

منذ ست سنوات خلت ، طلب مني أن اسأل بيكاسو سؤالا : عما اذا كان يوافق على رسم ملصق اعلاني لفيلم « أغنية الانهار » للمخرج جوريس ايفنز، وكنت قد كتبت سيناريو الفيلم المذكور .

كنا جيرانا في قلب باريس ، فذهبت لزيارته في مراسمه اقول مراسم لانها كانت كثيرة تحيط بصحن الدار ، وليس بامكانك التأكد مما اذا كنت قد زرتها كلها أم لا. انها اشبه بمتحف ، بلعبة تضليل وبسوق البالة ،

ـ « هل تحب سيزان » قالها بيكاسو عابرا وانتشل من محفظة اوراق قديمة منظرا أخضر يميل الى الرماد والبني ، وكان بامكانه ان ينتشل عذراء قوطية او قناع صيني وهذا يتعلق بالزائر ، هكذا يحدد النقاش أو يبقى في اطار المزاج ، الطاولة الطويلة المثقلة بأشياء شتى كانت تشبه سلسلة جبال الانديز ففرشتها بصور من الفيلم : المضربون في سيدني ، الصيني الصغير يضحك وقد امتلأ فمه بالارز ، وعشرون صورة أخرى.

قال بيكاسو :

ـ ما عليك سوى تحديد أبعاد المصلق .

لكنني اقترحت أن يشاهد « أغنية الانهار » قبل كل شيء .

ولم تكن النسخة موجودة بعد في باريس . وعندما وصلت كان بيكاسو طريح الفراش ، ثم واجه الفيلم مضايقات الرقابة كما عانى بيكاسو مضايقات الاطباء، فسافر الى الجنوب دون أن ينجز الملصق .

مر الوقت .

دعت نقابات استراليا اعضاءها لاستنكار مافعلته الرقابة التي اقتطعت اجزاء من فيلم ايفنز ، واجبرت النقابات اليابانية الرقابة على التراجع عن قرار مماثل وفي الفيتنام ـ يوم الاستقلال ـ عرض الفيلم في مناجم هونجاي ليلمس العمال الذين عانوا وطأة الاستعمار الفرنسي ما يجري في هذا العالم ومدى قوة العمال ،وفي اندونيسيا صودرت « أغنية الازهار » في الجمارك ، اما في جمهورية المانيا الديمقراطية فقد قرر ناشر اصدار مجلد مكرس للفيلم فهل يوافق بيكاسو على رسم الملصق الاعلاني ؟

انه في الجنوب .. في « كان » ... فحملت صديقا كان ينوي زيارته رسالة لم ابن عليها آمالا اكثر من آمال المفقود في الزجاجة التي يرميها في البحر .

وكنت مصيبا ، فقلت لجوريس ايفنز ان الوسيلة الوحيدة لبلوغ ماننشده هي السفر الى « كان » .

ـ ولِمَ لاتذهب ؟

فذهبت .

حدثني الحارس من خلال السور دون أن يتعرف علي قائلا :

ـ السيد مازال نائما ... ولا نستطيع ايقاظه وليس في المنزل غيره .

قلت له انني ماض لارتشاق فنجان من القهوة واعود بعدها .

وكان في استقبالي عندما عدت . كان ينتعل صندلا ويرتدي قميصا أزرق مزدان برسوم بيضاء يرفرف فوق بنطاله القديم .

ـ انني لا أفهم ـ قال لي ـ ابلغوني انك ذهبت لترتشف القهوة وهي متوفرة في هذا البيت ، كان يكفيك ان تحضرها بنفسك .

أوضحت له هدف زيارتي وعرضت عليه ـ كما فعلت قبل ذلك بثمانية اشهر ـ صورا من الفيلم ، فراح يحدثني عن الفيلم الذي يصوره كلوزو (اللغز بيكاسو ـ م .) منذ ثلاثة اشهر والذي انتهى منه مؤخرا : بعد أن طاف الكيل .

ثم طلب أن أعود صباح اليوم التالي وسيكون الملصق جاهزا .

لكنه لم يكن .

ـ ليس لدي أي شيء ـ قال بيكاسو ـ ورمق يديه الفارغتين فعلا وكرر ـ ليس لدي أي شيء ، وليس لانني ماأردت ذلك بل لانني لم أجد ماارسمه . لكن فكرة تراودني الآن وستقول لي رأيك . كان يبتسم .

ـ بما أنني اعتدت رسم الحمام فبامكاني تخطيط انهار ترسم شكل حمامة .

خط بابهامه في الفراغ بعض الاقواس واضاف :

ـ ما رأيك ؟ ولا بد من تصميمه بشكل يسمح بكتابة اسماء الانهار بلغات مختلفة بجانب كل منها : ميسيسيبي ، بالصينية وبكل اللغات . لكنني لا أعرف اشكال هذه الانهار ، سنبحث عنها . لقد خطرت لي الفكرة للتو ، مع وصولك ، لكنني مضطر للذهاب الى نيس .

حدثته عن « أغنية الانهار » وعن لازمتها : أيدي العمال (الصفراء ، البيضاء ، والسودا ء التي تغير كل يوم وجه الارض ومصير البشرية) قال انها فكرة جيدة لكنها تتطلب وقتا فاقترحت عليه ان انتظرعودته من نيس .

ـ اجل . بامكاننا أن نرسم الايدي . بي رغبة لرسم الايدي منذ زمن طويل . الكثير من الايدي . يمكننا رسم اربعة منها . كم عدد العروق ؟ أربعة ؟انهم ينسون الاحمر دوما لكنني اعتدت تصويره . يمكننا أن نرسم أربعة أيد أو يد واحدة على الالوان الاربع : ابيض ، أسود ، أصفر واحمر . ما رايك ؟

وكان رأيي ايجابيا . فقال :

ـ مبدأي هو التالي : لاتفعل اليوم ما تستطيع فعله غدا ، لكنني أعتقد أن من الافضل ـ في هذهالحالة ان نبدأ اليوم .

واختفى للحظة .

ـ لقد أجلت موعدي . نيس . اذن فانت ترى الامر مناسبا . حسنا . سأحاولودون أن يتوقف عن الكلام التقط ورقا ، أقلاما ملونة وقلم الحبر الذي كنتاحمله وجلس الى طاولة . فمضيت . كانت الساعة العاشرة وعشرين دقيقة .

الفيلا الواقعة في « كان » والتي اقتناها بيكاسو منذ أشهر كانت ملكا لصناعي ينتج الشامبانيا ، كانت رحبة ، بيضاء ، وسقوفها مليئة بزخارف تشبه قطع الحلوى .

في الطابق الارضي ، حيث كنا ، صالة كبيرة مركزية تتصل من كلا جانبيها بصالتين أقل اتساعا ،والمجموعة تطل على الحديقة .

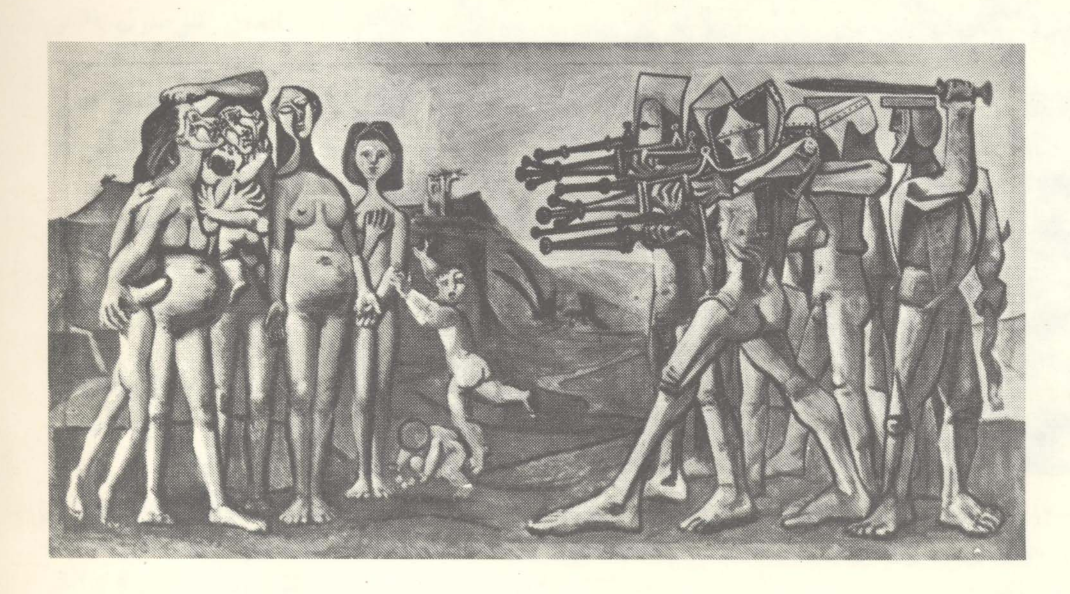
في وسط ديكور « الريفيرا ١٩٠٠ » هذا ، امتلأ المكان باعمال بيكاسو ، لوحات ، رسوم ، منحوتات وأعمال غرافيكية .

عند مدخل الصالة الكبيرة تطالعك عذراء خشبية تحمل مسيحا صغيرا بأحد ذراعيها ، وقد وضع بيكاسو على الاخرى دمية تمثل مصارع ثيران ، كان الاثاث غريبا ، قديما وغير متجانس .

في الخارج ، كانت الحيوانات التي نحتها بيكاسو تختبىء في دغل ، تسرح فوق العشب وتصبح اكثر ازدحاما حول الشاة البرونزية في الدروب المؤدية الى الصالة .

دعاني بيكاسو في الحادية عشرة ، كان في الصالة





مجزرة في كوريا
١٩٥١ بيكاسو

الصغيرة القائمة الى يسار الصالة المركزية ، وقد نشر على الطاولة خمسة رسوم مرقمة من الواحد الى الخمسة .

كانت الايدي الاربعة مورعة كزهرة . كل يد منها وريقة تقابل الاخرى وتتصل كلها عند الرسغ .

كان الرسم بالاسود وبعض الدراسات ملونة .

قال بيكاسو وهو يحملق في عمله :

ـ ما رأيك ؟

وقفت مترددا ، فقال بشيء من العنف :

ـ « اذا لم تفصح لي عن افكارك فلا داع لوجودك هنا . علينا أن نعمل ، وأنت هنا لهذه الغاية » .

ورمق رسومه مرة اخرى قبل ان يكمل :

ـ ترى ، هل سيفهمون أن هذه الخطوط انما هي أيد ؟ اني أقول دوما ان في التصوير ، كما في الشعر ، يجب ان يقول الناس وهم يتأملون هذه الرسوم ـ على سبيل المثال ـ « وكأنها زهور » ـ صمت ـ « كما انها تشبه الايدي » ، وبهذا سيشاركون في العمل ، لاداع لرسم اليد كما يفعل « س » (وسمى مصورا طبيعيا معاصرا) ، لن أستطيع رسمها مثله ، حتى ولو حاولت ذلك .

ثم أردف بحيوية :

ـ وماذا لو هجرنا قضية العروق ورسمنا الكثير من الايدي ؟ كزهرة كل وريقة فيها يد ؟

وخط في الهواء زهرة كبيرة كالاقحوان ثم تابع فجأة

ـ حسنا ، عليك بالذهاب ، سأعمل في هذا ، اني اطردك .

عبرت الطابق الارضي حتى الصالة الصغيرة الاخرى ، كانت مكدسة باللوحات .

كان بيكاسو قد شرح لي أن الفيلم الذي عمل به مع كلوزو هدفه كيف يصور الفنان أعماله ، وخلال ثلاثة أشهر صور بيكاسو ورسم ما يكفي لملء متحف غير صغير .

ـ وقفت اتأمل ما حولي .

ثور ، مصارع موشك على الموت مرتين ، بصفته انسان وكونه حيوانا ، عبر كوة ، شخصان هاربان من سلسلة « قريحة » يتجسسان على امرأة مستلقية ، كبيرة ، جميلة وعارية ، أزهار تتألق في مزهريات ، بعضها مصور واخرى مقصوصة من ورق ملون وملصقة على القماش (قال البارحة وهو يريني اياها : «أليست طبيعة صامتة جيدة لبيكاسو ؟ »)

هناك ركام من اللوحات التي انجزها امام الكاميرا ، وعلى ورق شفاف . المشاهد لا يرى الفنان وانما ميلاد أعمال لن تدوم فالالوان ستذوي والاوراق ستتمزق ، لقد بدأت تتمزق فعلا دون أن يلمسها احد ولن يبقى بعد قليل سوى الفيلم شاهدا عليها .

على طاولة صغيرة ، رسم بالالوان المائية يمثل مرسى « كان » : انسجام بنفسجي وأزرق مضيء (لما رآني اتأملها في الامس شرح لي : « كنت في المطعم ومر رجل يبيع رسوما مائية فاشتريت هذه » ـ ألم يتعرف عليك ؟ ـ « لا أعتقد ») .

كانت الحادية عشرة والنصف عندما سمعته يناديني :

ـ تعال .

امامه ثلاثة رسوم جديدة ، تلك التي حملت الرقم (٨) كانت تمثل زهرة مؤلفة من ستة أيد تنطلق في دائرة فوق ساق أخضر ، كانت المدقة حمراء ، بنية وصفراء .

ـ الآن صار من الممكن استيعابها ، نرى انها زهرة كما أننا نرى فيها الايدي ، واذا لم يفهم ذلك فورا فلا



السلام ١٩٥٢ بيكاسو

أمل من فهمه أبدا . حسنا ، امض ، اريد الاستمرار في العمل .

تجولت في الحديقة والتقطت صورا فوتوغرافية . وكنت أرنو اليه بين الفينة والاخرى ، جالسا الى الطاولة مديرا ظهره للنافذة وهو مستغرق كحكيم يرسم .

عادوا يسألونه ما اذا كان يعرف كاتبا اسبانيا يدعى « س » والذي كان ينتظر الفنان عند السور أو على الهاتف .. أجاب بيكاسو بالنفي ، فيما بعد حملوا اليه البريد ، ألقى نظرة عليه وتركه فوق كرسي ، كانت الرسائل منتشرة في كل أرجاء الدار وقد قرأت في ظرف جاءه من كوبا « السيد بول رويث بيكاسو ، فنان مشهور ـ نيس ـ فرنسا »

في الثانية عشرة وعشرين دقيقة دعاني مرة اخرى ، كان قد وصل الى الرقم (١٤) ، الايدي تزداد جمالا ، وكذلك الزهرة ، وقد اختفت الالوان التي ترمز للعروق وحل محلها الاخضر ، الاحمر ، الاصفر والازرق .

قال بيكاسو :

ـ « اصبح بامكاني أن أقضي حياتي كلها في رسم الايدي والازهار ، هذا ما يحدث دائما ، لو كتبنا دوما على الورقة ذاتها لغدت يوما ما سوداء تماما ، والامر كذلك لدى الفنانين فعندما تمضي الى العمق ـ حتى

الحرب ١٩٥٢ بيكاسو



الاعماق الحقيقية ـ تجد نفسك امام صفحة بيضاء ، ولو استمر شابلن حتى النهاية لتوصل الى فيلم خال من أي شيء .

كانت قريحته منطلقة :

ـ لكن ما يحدث هو أننا نتوقف في الطريق .

ـ نتوقف ؟ سألته .

ـ لا ، أنت ذاتك لاتتوقف ، انك تعمل ، لكن وراءك هاو يقرر : هذا جيد ، هذا سيء ، هذا انتهى . وكأنه ملاك حارس يمنعك من الاستمرار . وليس هذا واقع التصوير فحسب فالرياضيون يحتاجون ايضا لملاك حارس . ملاك حارس للرياضيين . أما أنت نفسك فانك تعمل دون أن تدري أبدا ما اذا كان العمل جيدا أم سيئا .

سألته ما اذا كان ـ في أعماقه ـ يشتبه بالامر احيانا ، وذكرت له شهادة غوركي حول تولستوي يوم كان هذا الاخير مسرورا ومقتنعا من نفسه .

ـ تولستوي ... ربما . قال بيكاسو بنبرة شك وأردف :

الشباب المتخرجون من المدارس والاكاديميات يعرفون ماهو الصالح والطالح ، انهم يعرفون ذلك بمقارناتهم مع اشياء اخرى ، الشيء جيد عندما يشبه النموذج ، انهم يحكمون بالمقارنة مع نموذج مثالي ، ماينقصني منذ الصباح ـ تابع بالنبرة والوتيرة ذاتها ـ هو ورق النشاف ، لابد ان يكون موجودا في مكان ما ، انتظر ، سأذهب للبحث عنه ، لاشك أن في البيت لفافة كبيرة بهذا الحجم .

وعرض بيديه حجم اللفافة المذكورة : لاريب انها كبيرة ، ومضى يبحث عنها .

ـ البيوت الكبيرة مزعجة ايضا : لتبحث عن ابرة تضطر لركوب التاكسي ، تبين بعد لحظات أن اللفافة موجودة في باريس ، وقد تأخر الوقت لشرائه فالمخازن مغلقة بعد الظهر .

ـ لايهم ـ قال بيكاسو ـ ستجف . اذهب الان فاني سأعمل . كانت الواحدة بعد الظهر عندما توقف عن العمل .

ـ تناولنا طعام الغداء على الطاولة ذاتها التي عمل فوقها منذ الصباح .

واستعاد نشاطه بعد ساعة :

ـ اذهب وتنزه .

بحت له أن ضميري يؤنبني اذ انني لا افعل شيئا بينما يعمل هو من اجلي .

رفع منكبيه ، وقال :

ـ ولِمَ ؟ على اية حال لابد من ان اعمل شيئا ، أكانوا أشخاصا أم هذا ....

سكت برهة ثم أكمل بحبور :

ـ انك ترى جيدا ضرورة العمل للوصول الى ما نبتغيه .

عندما طلبني مرة أخرى كانت الساعة تشير الى الثالثة واربعين دقيقة : انه رسم مايقارب الست ساعات .

لقد استبدل الورق ، الصفحات الجديدة أكبر حجما وسماكة ، والرسوم أكثر كمالا .

أسند بيكاسو الرسوم الواحد تلو الاخر على كرسي وتأملها بفضول .

رسم كبير ، معقد ، جميل ، كتخاريم الدانتيل ، تشعر امامه برغبة جامحة للتعرف على كل جزء منه ، الوريقات ، الساق ، الاوراق ...

ـ مارايك ؟ سألني ، ودون ان ينتظر الجواب رفع التصميم ، واضعا مكانه رسما آخر أصغر من سابقه وأكثر بساطة ، ثم رسما ثالثا كثير التفاصيل ، وآخر أشد بساطة ، ولم ينقطع عن السؤال :

ـ ما رأيك ؟

كنت انتظر الرسم الذي قال فيه ملاك بيكاسو : كفى !

وكان يحمل الرقم (٢١) ، الاكثر اختزالا .

اخذ بيكاسو يدرس العمل باهتمام وكأنه يبحث عن سبب تدخل الملاك الحارس ، فالملاك معرض للخطأ أيضا وما أسهل وأكثر اغراء ان تمضي حياتك في رسم الازهار والايدي .

ـ لم اتنبه الى ان للزهرة ست أيد كأنهار الفينم الست ، سأضع الامضاء .

ـ غمس ريشة في الحبر الصيني وكتب « بيكاسو » ثم سأل :

ـ ما تاريخ اليوم ؟

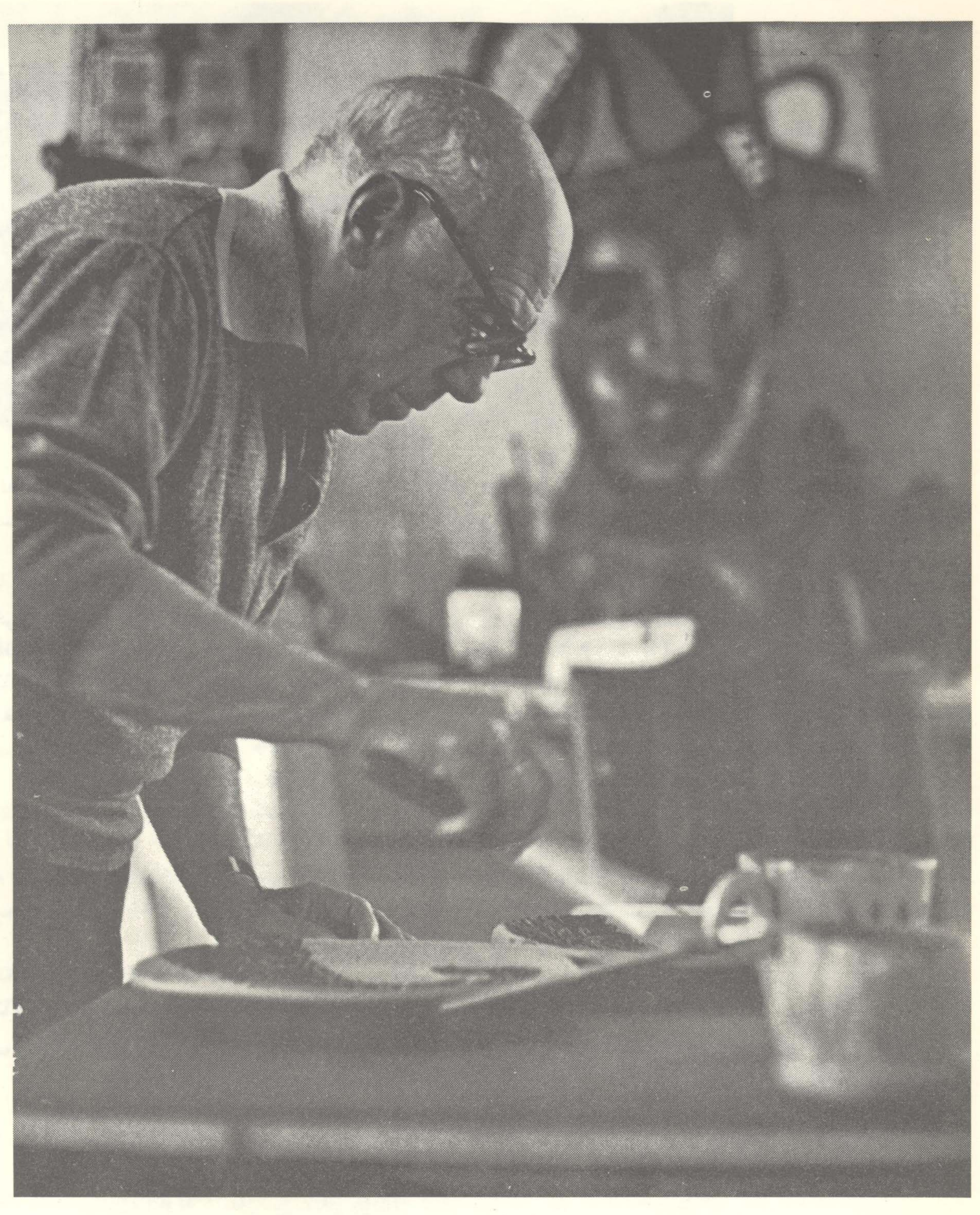
ـ ٢٠ ايلول ١٩٥٥

ـ وكتب تحت الامضاء « ٢٠ ـ ٩ ـ ٥٥ »

ـ لو كان لدي ورق نشاف لجف بسرعة أكبر ، اما والحال هذه فلا بد من الانتظار ، هل أنت على عجلة ؟

جلسنا في الصالة ننتظر أن يجف التوقيع ، طلب مني ترجمة رسالتين عن الالمانية ، وصلته الاولى من المانيا الغربية وكاتبها يشرح انه عقد رهانا مع اصدقاء كانوا يشاركونه سهرة سكر من أنه سيحصل على عمل بريشة بيكاسو ، وكان واثقا من انه سيكسب الرهان ، أما الثانية فجاءته من النمسا ، كاتبها رجل يقطن الجبال ، ويجمع سرا كتبا عن بيكاسو خوفا من أن تكتشف زوجته ذلك ، ولم يطلب شيئا .

جف الحبر ، ووجد بيكاسو ظرفا انزلق الرسم بداخله ، قلت له :



كيف يعمل بيكاسو

ـ شكرا . فقبلني في وجنتي قائلا :

ـ ولاي شيء تشكرني ؟ انما فعلت ما طلبته مني .

وبينما كانت السيارة التي تقلني تناور في البهو والحارس يفتح باب السور وقف هو على درج المدخل، صغيرا ، نحيلا ، في قميصه الازرق المزدان بالزخارف البيضاء ، المرفرف فوق بنطاله المهترىء ، وقدماه عاريتان داخل الصندلين .

في اللحظة ذاتها التي انطلقت فيها السيارة نمت عنه اشارة مقتضبة من ذراعه ، ثم مضى .

---

(١) نقلت عن الفرنسية من مجلة « لانوفيل كريتيله » العدد(١٣٠)

آراء بيكاسو
لا أقول كل شيء ، لكنني أرسمه

بقلم : هيلين بارميلان

« لا أقول كل شيء ، لكنني أرسمه »
٢١ شباط ١٩٦٦

الحريـة

« لابد ان نحذر الحرية ... في التصوير كما في باقي الامور ، افعل ما تشاء وستجد نفسك مقيدا بالسلاسل ، فحرية أن تختار الامتناع عن الاتيان بعمل ما يجبرك أن تفعل غيره ، أنت أمام القيود ثانية ... » .

التجريد

« ابذل كل الجهود لافهم ... أحاول الدخول تحت جلد « س » ... على سبيل المثال (ويلفظ اسم فنان مجرّد) لكنني عبثا أفعل ، بماذا يفكر في مرسمه؟ لماذا يكرر اللوحة ذاتها منذ عشر سنوات !؟ هذا الامر يعذبني ، بماذا يفكر ؟

... لاشك أنه يسأم بشكل قاتل !

.. في آخر الامر ، انما هو تصوير مشابه لركوبك المترو كل صباح .. » .

... « تصور صيادا مجرّدا ، ماذا يستطيع أن يصطاد ؟ كيفما فعل ، فانه لن يصطاد شيئا . » .

التقنية

يدور الحديث حول حرية البحث التي تمنح الفنان تقنية حقة ...

ــ « أجل ــ يقول بيكاسو ــ لكن بشرط ان تتملك التقنية بشكل تنعدم فيها ، تختفي » .

بـراك والنيـة

ــ « كان براك يردد دوما أن النية هي الاساس في التصوير ، وهذا صحيح ، فالمهم مايراد صنعه وليس مايصنع ، هذا هو المهم في الامر ، فقيمة التكعيبية تكمن فيما شئنا أن نقوله ــ في نيتنا ــ وذلك كان من المستحيل تصويره » .

رسوم الاطفال

يقول الفنان متمردا : « يطالبوننا بأن نمنح الحرية للاطفال ، وفي واقع الامر نجبرهم على أن يرسموا رسوم اطفال ، نعلمهم كيف ترسم ، حتى أننا نعلمهم كيف ترسم رسوم الاطفال التجريدية » .

الانتهـــاء

« أسوأ مافي الامر أنك لاتنتهي أبدا ، لاوجود للحظة التي بامكانك أن تقول فيها : لقد عملت جيدا وغدا يوم أحد ، فما ان تتوقف حتى تبدأ من جديد ، بامكانك أن تضع لوحة ما جانبا وتقرر انك لن تلمسها بعد الان لكنك عاجز عن وضع كلمة « انتهت » عليها . »

الموسيقى

« في الاعماق ، عندما يتحدثون عن الفن التجريدي يقولون عنه أنه موسيقى وعندما يتحدثون عن الخير يتكلمون عن الموسيقى . كل شيء يصبح موسيقى .. » ويضيف : « ربما لهذا لاتعجبني الموسيقى » ..

الحياء في الفن

اراد بيكاسو مرة أن يبعث السرور في قلب صديق له فقال له :

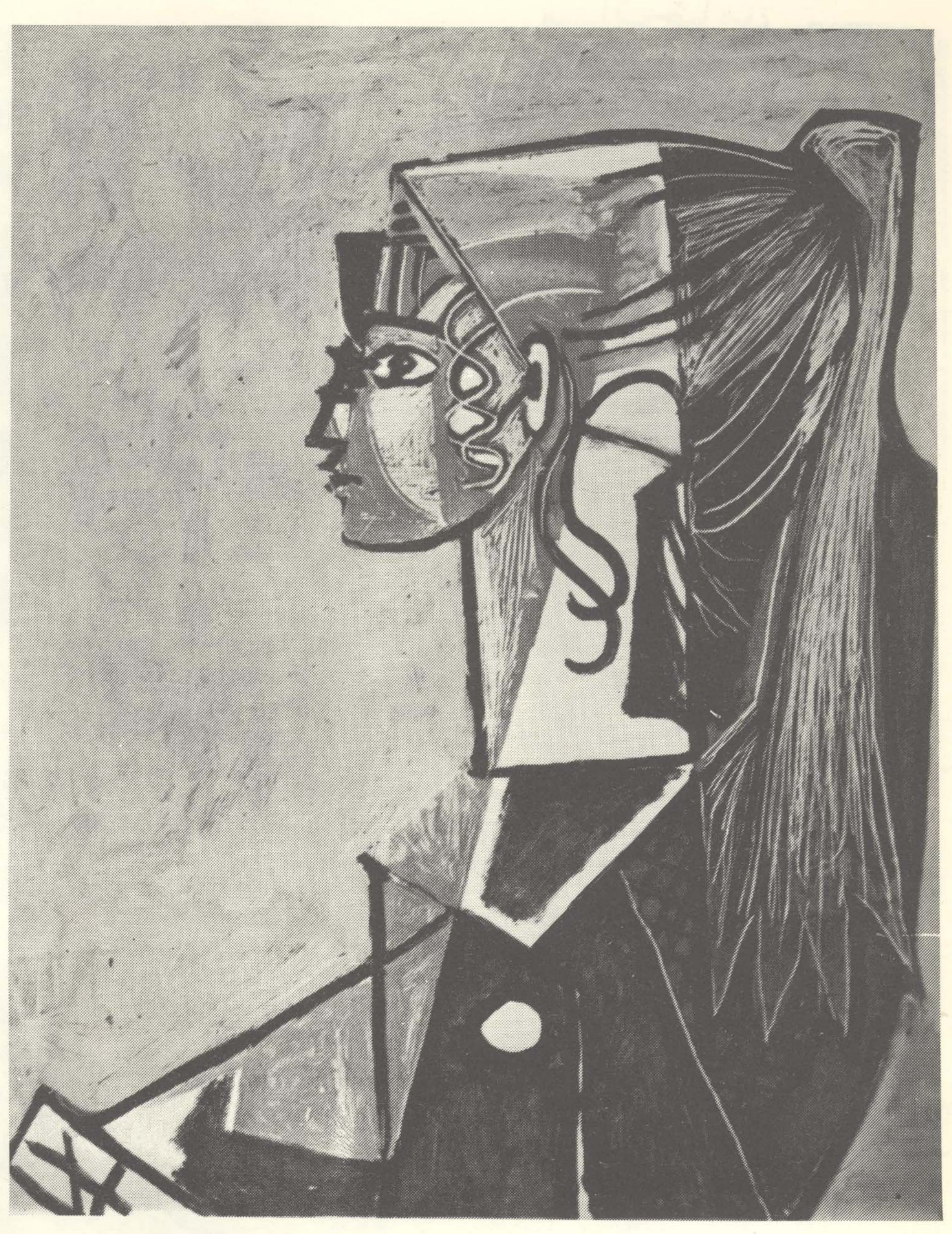
ــ « سأنجز لك رسما »

ــ رائع !

ــ « وماذا تريدني ان ارسم ؟ »

ــ أريد رسما عن الحب .

فرسم بيكاسو رجلا وامرأة يتضاجعان ، كانا رسما وحبا رائعين .



وجه إمرأه ١٩٥٤ بيكاسو

قال الصديق :

ـ وماذا استطيع أن افعل بهذا ؟ فلن اجرؤ على تعليقه أو عرضه ... وخبأه سنوات طويلة قبل ان يقرر عرضه . وعندما فعل ، لم يصدم الرسم أحدا .

تذكر بيكاسو هذه الحادثة وكان يعتبرها مريعة . ولما قال أحدهم مرة ان لاحياء في الفن أجاب الفنان أن التصوير يمكنه أن يطرق أي شيء شريطة أن يكون تصويرا .

أسود العدم

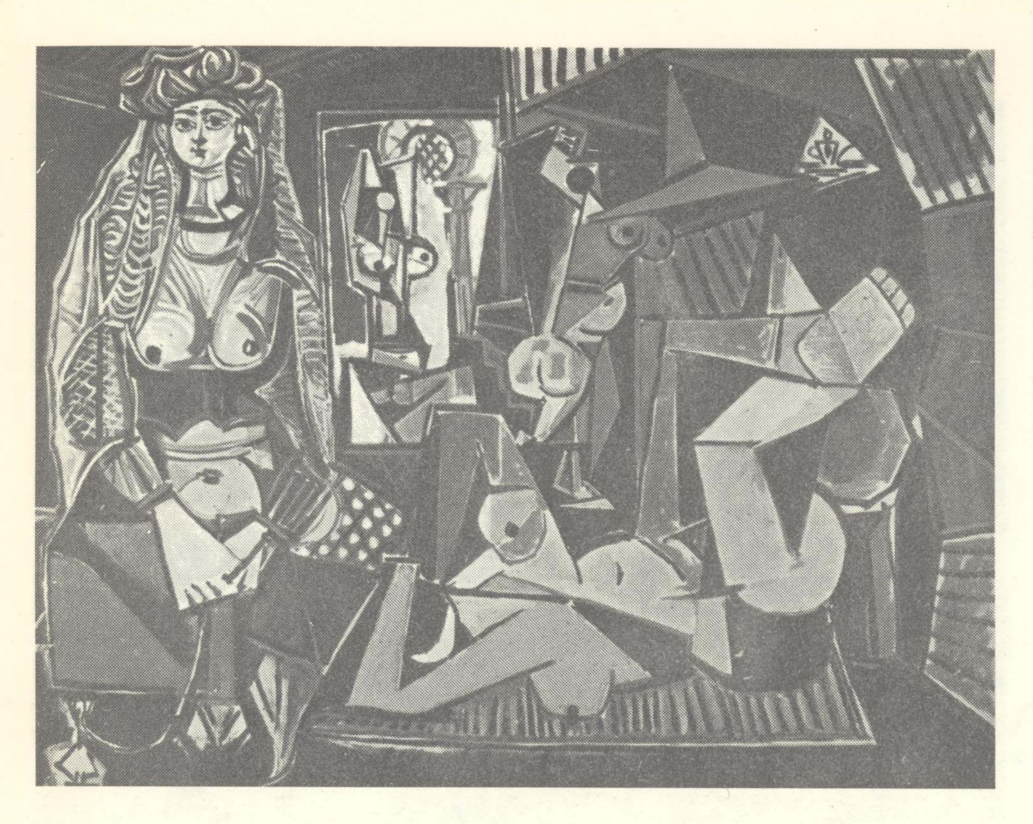
يروي بيكاسو أن مصورا صديقا لوالده كان يكرر على اسماعه : « واذا لم تر شيئا ، فضع أسود » .

البـراءة

« ما أسعد الانطباعية ! انها براءة المصور » .

المصورون والطموح

« حسنا ، ولم لا ؟ لكن المزعج كونهم مصورين ، عندما يكون المرء طموحا في الوظيفة فذلك شيء حسن ، قد يتحول الى رئيس للدائرة ، أما المصورون .. فإلام يتحولون ؟ » .



نساء جزائريات ١٩٥٥ بيكاسو

طلقة الرحمة

« في تسع من كل عشر مرات يقول فيها الفنان : لا ، هذه اللوحة غير منتهية ... ينقصها شيء صغير .. لابد من انهائها ...

... في تسع من كل عشر مرات بامكانك ان تثق أنه سينهيها بمحاولته انهائها .

.. انك تعلم كيف ينهون عملية الاعدام : بطلقة الرحمة . » .

الشخصية

« ان البحث عن الشخصية الذي نعانيه في أيامنا لشيء مريع ، فما دام يجري البحث عنها ، فذلك يعني انها غير موجودة .. واذا توصل المرء اليها نتيجة الجهد المبذول فذلك يعني انها زائفة . انا لا استطيع فعل شيء عدا الذي أفعله » .

تحية لڤان غوغ

يتحدث بيكاسو دوما عن ڤان غوغ ، يفكر فيه دون انقطاع ويعرضه بكثير من المرارة .

بالنسبة اليه فان غوغ مصور عاش حياة مثالية ، بما فيها الموت .

الحركة

« لا أرى دور التصوير في رسم الحركة ، أو وضع الواقع في حركة ، بل ان دوره يقع في ايقاف الحركه ... لايقاف المشهد لابد لك من أن تتجاوز الحركة . والا ستركض وراءه .

وستجد الواقع في لحظة التجاوز تلك »

رفائيل

« لو عاد رفائيل وطلع الينا بأعماله ذاتها لما اقتناها أحد ، حتى أنهم لن يلتفتوا اليه . » .

العمل

« ... اذا كنت تعلم بدقة ماتود فعله ، فلم تفعله ؟ المعلوم يفتقد الاهمية ، ويفضل أن تفعل شيئا آخر » .

المصورون

نسمع بيكاسو يكرر دوما أن كل المصورين يتواجدون معه في المرسم عندما يعمل ، انهم - بالاحرى - وراءه، وينظرون اليه ، مصورو الامس واليوم .

فڤيلا سكيز لم يفادره عندما صور « لاس مينيناس » وراقبه ديلاكروا لدى تصوير « نساء الجزائر » .

وكان يتساءل عما يفكر ديلاكروا به ، هل كان سعيدا ام أنه غير راض ؟

وباقي المصورين كانو هناك كذلك ، المعروفون ، المنكرون ، أولئك الذين يرساون اليه دليل معارضهم ، الشباب ، المجهولون ، المشاهير ، كلهم ...

... الفنان المتوحد ليس وحيدا ابدا .



بيكاسو ١٩٦٢
اختطاف السابينات

الموضوع

« لايخيفني الموضوع (هذه الكلمات موجز حديث هاتفي مع الفنان بينيون الذي كان يروي بيكاسو المآسي الباريسية) يطلب مني عمل ما فأنجزه ، بإمكانك أن تأخذ خمسين الف لوحة تجريدية او ما يماثلها ، حتى في حال ان اللوحة خضراء ، فالموضوع سيكون الاخضر ، الموضوع موجود دوما .

ومن قبيل الحماقة أن يحذف الموضوع ، ثم ان ذلك مستحيل ، وكأنك تقول : انا لست موجودا : اثبت ذلك ان استطعت ! »

حاجز الصوت

« بعضهم يتحدثون عن التصوير وكأنه مسابقة . ويتساءلون من الذي سيذهب ابعد ! ماذا يعنون بأبعد ؟ فعندما يدور الحديث عن التصوير ، هل يقصدون اجتياز حاجز الصوت بلوحة ؟

أيعنون أنه لايمكن تصوير شيء أهم وأسمى مما صوّر ؟

أيعنون أن تفعل أي شيء ؟

أم أن المقصود هو أن تكون فان غوغ ؟ » .

الحقيقة

« أية حقيقة ؟ الحقيقة لايمكن أن توجد ، اذا بحثت عن الحقيقة في لوحتي فبامكاني أن أنجز مائة لوحة بالحقيقة ذاتها ، أي منها الحقيقة اذن ؟ ثم ، ماهي الحقيقة ؟ تلك التي أضعها نموذجا لعملي أم ما أصوره ؟ »

أبدا بدون الضد

« انني لا أبحث ، وانما أجد » .

عبارة لبيكاسو يكثر تكرارها والاستشهاد بها .

وتلك الجرأة والثقة الرائعتين تفسران - اذا كان قد لفظ العبارة فعلا - بتأكيده الدائب للضد .

« لانكف عن البحث لاننا لانجد أبدا »

وفي واقع الامر فانه يجد في كل الاوقات ويبحث في كل اللحظات ، ما أن يكف عن العمل في لوحة ما فانه يرمقها باحثا عن الاسرار التي وضعها فيها هو نفسه ، ثم يشرع في تصوير اخرى تأخذه الى حيث لايشاء ، بينما يأخذها هو الى حيث لاتشاء هي ، وهكذا دواليك .

التحول

يحدثنا الفنان عن مقعد الدراجة الشهير الذي جمعه بمقود ليبدع رأس ثور ، فيقول : « اخذت مرة مقعدا ومقودا ، وضعت أحدهما فوق الاخر فصنعت راس ثور ، حسنا ... ولكن ، كان يتوجب علي بعد ذلك رمي راس الثور ذاك ، القاءه في الشارع ، في الغدير ، في أي مكان . عندئذ سيمر عامل ما ، سيحمله ويفكر أن باستطاعته ان يحول رأس الثور ذاك الى مقود ومقعد لدراجة ، ولربما فعلها .. ما اروع ذلك ! انها قدرة التحول . »

ترجمة عاصم الباشا

(*) نقلت عن الاسبانية من كتاب « بيكاسو يتحدث » لهيلين بارميلان . العبارات الواقعة بين قوسين تعود للفنان - وما عداها للمؤلفة .

الفلاح بروغل فنان الفلاحين

بقلم : أرتورو بوفي
ترجمة : رضا حسحس

تمهيد

يعتبر « بيتر بروغل » الاب احد اهم الفنانين الذين عرفتهم الانسانية في عصر النهضة ، بل هو يمثل الانسانية في عصر النهضة ، ويقدم لنا عبر جداريات هامة الحياة الشعبية لابناء الفلاحين ، ولهذا سمي « بروغل الفلاح ... فنان الفلاحين » ولهذا لم يقدر كثيرا في عصره ولافي العصور اللاحقة حتى قدر له أن يصبح أحد كبار الفنانين الذين قدموا الكوميديا الانسانية لبشر في الشارع ، يعملون ، ويرقصون ، ويعيشون ، وتضمنت لوحاته الفولكلور الشعبي ، والامثال والحكايا الحياتية كما قدمت صورة عن الحياة ضمن الحكم الاسباني للاراضي المنخفضة في القرن السادس عشر .

كان فنانا ساخرا ، هكذا احب احد النقاد أن ينعته، ولكن ما اعترف به النقاد اليوم هو ان (بروغل) لم يكن فلاحا يرسم دون وعي ما عاشه من افراح الحياة وقساواتها ، بل كان واعيا تماما لما يقدمه ، لايخلو فنه من تأثيرات المسرح الشعبي المعاصر له ولايبتعد عما كان يقدمه هذا المسرح من تمثيليات وكوميديا ...

ولهذا كله احببنا أن نقدم للقراء شيئا عن حياته .. ودراسة عن فنه . » .

حياة بروغل

ولد بيتر بروغل مابين عامي (١٥٢٠ - ١٥٣٠) قرب بريدا في شمالي (برابانت) ، أما التاريخ الدقيق لولادته فهو غير معروف ، لكننا نعرف بالفعل انه توفي عام (١٥٦٩) في منتصف زهرة شبابه (وفقا لصديقه الجغرافي ابراهام اورتيليوس) ، ونعرف انه أصبح عضوا في نقابة فناني أنتويرب عام (١٥٥١) التي كان فيها السن الادنى للقبول هو الخامسة والعشرين، ولهذا يمكن ان يكون قد ولد حوالي عام (١٥٢٥) .

أما أساتذته الاوائل فلا نعرف عنهم شيئا ، ولكن وفقا لكتاب (كارل فان ماندر) عن الفنانين المؤلف عام (١٦٠٠) ، فان (بروغل) كان تلميذا للفنان (بيتر كويك فان إيلست) في محترفه في (بروكسل) ، وكان كويك فنانا ومثقفا كما أشار الى ذلك فازاري ، عمل في ايطاليا وتركيا كمصور ، وكمصمم لرسوم السجاد الجداري ، والزجاج الملون .

عمل (كويك) عميدا لنقابة (سان لوك) ومهندسا معماريا ومترجما ، وكانت زوجته فنانة ورسامة منمنمات ، ويروي (فان ماندر) أنه عندما كان (بروغل) شابا في منزل معلمه إعتاد على حمل ابنته الصغيرة بين زراعيه ، وهي الفتاة التي ستغدو عام (١٥٦٣) زوجة له ، وهناك وثيقة عن هذا الزواج موجودة في كنيسة (نوتردام دي لاشابل) في بروكسل ، ... ان التاريخ الاول الموثق في حياة بروغل هو عام (١٥٥١) لكونه عام قبوله في نقابة (سان لوك) ، في (أنتويرب) .

ومما يلفت نظرنا أن الاسم الذي يعلو اسمه في سجلات النقابة هو اسم (جيورجيو مانتوفاني) المعروف باسم جيزي الفنان الذي قام عام (١٥٥٥) بنسخ رسم رفائيل الشهير (القديس بولص في أثينا) على لوح من

الخزف ، وكانت تلك هي المرة الاولى التي يحتك فيها بروغل مع الفن الايطالي .

في عام (١٥٥٥) سجل بروغل اسمه كعامل مع (هيروتيموش كوك) الناشر لاعمال حفر وطباعة ، وكان حفارا هو نفسه ، وان محترفه يقع في منطقة (الرياح الاربعة) المفعم بالنشاط ، وكان مركز ثقافة وملتقى لنشاط محبي الفن والعلماء والادباء ، وان كثيرا من أعماله المطبوعة ، كانت مأخوذة عن لوحات (ميكلانجلو) و (رفائيل) و (تيسيان) ، وخاصة المناظر الطبيعية منها ، وقد ظهر لفان ماندر أن الزمن الذي أمضاه (بروغل) ، في حفر هذه الاعمال الايطالية عند (كوك) كان لها نفس الاثر على تطوره ، مثل اعجابه بالفنان العظيم (هيرونيموس بوش) الذي يمكن ان يكون قد شاهد أعماله في شبابه .

ان احدى اهم النقاط في حياة (بروغل) ، هي **« الى أي حد وفي أي اتجاه كان قد تأثر بعصر النهضة الايطالي ، وعند أي نقطة كان عليه أن يرفض هذه التأثيرات ، عندما أصبحت تتعارض مع رؤيته الخاصة ، وفي ذات الوقت على الانسان ان يدرس صلة اعماله بلوحات بوش ، ومعرفة نقاط التشابه بينهما والاختلاف التي ترجع الى اختلاف في السن بينهما ، وفي الشخصية ، (توفي بوش عام ١٥١٦) .**

ان بعض رسوم (بروغل) ولوحاته تبرهن بشكل ساطع على تأثره بالفن الايطالي ، حين سافر الى ايطاليا (١٥٥٢ — ١٥٥٣) واتصل فيها ، بمارتن دي فوس ، وبعد عدة سنوات وفي نيسان عام (١٥٦٤) يرسل (سكيبيو فابيوس) رسالة من (بولونا) الى زميله (أورتيليوس) تتضمن تحياته الى الفنانين الذين لاشك أنه قد التقى بهم قبل عشر سنوات خلال اقامتهما في ايطاليا .

ان المخطط الدقيق لرحلة (بروغل) الى (ايطاليا) و (فرانسا) غير معروف ، بيد انه لم يتعد التلميح ان اول وثيقة خطية عن رحلته الى الجنوب ، يبدو انها تتطابق مع الملاحظة التالية لفان ماندر :

— « لقد ذهب بروغل الى فرانسا ومنها الى ايطاليا » ويمكن ان نظن بأنه زار نابولي من لوحة (مشهد في نابولي) التي اعترف معظم الدارسين للفنه بأنها من لوحاته المبكرة ، وقد ذكرت في سجلات جرانفيل (بيزانسون ١٦٠٧) ، وسجلات روبنز (انتويرب عام ١٦٤٠) على أنها من اعمال بروغل ، وهناك رسما آخر لبروغل يقدم لنا مدينة (ريجيو دي كالابريا) في متحف (بويمان فان بونينغن) في (روتردام) ، وما يثبت لنا ان اللوحة رسمت عام ١٥٥٢ ، هو تصاعد لهيب النيران المشتعلة فوق المدينة التي سببها الهجوم التركي على ريجيو تلك السنة ، وبالامكان متابعة رحلته عبر مضائق مسينا ، لا عن طريق قطعة الحفر التي رسمها (فرانز هوبز) ، فقط ، بل عن طريق الملامح الدقيقة لمدينة مسينا التي تظهر في عمل (كوك) المحفور ، الذي نفذه ذات السنة والذي يحمل التعريف التالي :

— « لوحة هيرونيموش كوك المنفذة عام ١٥٥٣ مع الاعتزاز والفخر من قبل بروغل » .

ومن ناحية أخرى ليس لدينا مايؤكد زيارة (بروغل) لباليرمو رغم أن (غولد شايدر) يرى أن ثمة تشابها بين العمل الجداري في (قصر سكلافاني) في تلك المدينة وبين لوحة بروغل الشهيرة (انتصار الموت) ، وهي تمثل نفس الموضوع ونفذت في أواخر أيام حياته .

كان (بيتر بروغل) عام (١٥٥٣) في روما ، وقد تم توثيق هذه الزيارة عن طريق رسم لمدينة (ريبا غراند) تحمل وصفا بخط يده ، وبواسطة منظرين طبيعيين معروفين جدا ، وقد حفرا بالاعتماد على رسم له ، العمل الاول يمثل (بسيشه وميركوري) ، والآخر (ايداليوس و ايكاريوس) ، وعلى الرسمين كتب بيتر بروغل (روما) عام (١٥٥٣) .

قام بروغل اثناء اقامته في روما برحلات الى الريف المحيط وحفر (كوك) مشهدا لنهر التيبر اعتمادا على أحد الرسوم التي قدمها بروغل ، ولهذا العمل أهمية من ناحية الاسلوب لما فيه من ايقاع متدفق من الخط في المقدمة ، والذي يبدو كرسم سريع لمرحلة جيولوجية قديمة بعيدة وهائلة ، ولدى عبور بروغل لجبال الالب خلال رحلته الى ايطاليا ، انغرس فيه ذلك الاحساس الغامض بالفضاء الكوني ، والذي أصبح مصدر الهام مستمر عبر حياته كلها ، وهناك رسم آخر يمثل (جبل مارتنز فاند) بالقرب من (انسبروك) في قلب منطقة التيرول (موجودة في قاعة الحفر على النحاس في برلين ، رغم أن شارل تولني يعتبرها غير اصلية) ، وهذا الرسم يبين لنا مالهذه التجربة من تأثير بالغ على بروغل ، وهناك رسوم أخرى لمناظر البية تبين مثل هذه الرسوم (وادي تشينو) ، جنوب ممر سانت جوتهارت ، وهناك لوحة حول نفس الموضوع مدونة في سجلات اعمال بروغل من ممتلكات (روبنز) .

استقر (بروغل) عام (١٥٥٥) في (أنتويرب) حيث عمل هناك عند الحفار (كوك) ، وتعود مجموعة أعمال المناظر الطبيعية الى الاعوام (١٥٤٤ — ١٥٥٨) بينما رسم المجموعتين الهامتين (الفضائل السبعة) ، و (الخطايا السبعة العظام) ، مابين عامي (١٥٥٧ — ١٥٦٠) . وفي (أنتويرب) التقى مع عدة أشخاص أصبحوا ذوي أهمية خاصة له كانسان وكفنان ، وزودوه بالتجربة التي وجد أنه لايستطيع الاستغناء عنها فيما بعد .

فقد اشترى راعيه (نيكلاس بونهلنك) ستة عشر



العرس – بروغل

عملا من أعماله ، وقام بتقديم بروغل الى الكاردينال (بيرنوت دي غرانفيل) حاكم الاراضي المنخفضة ، كان الكاردينال جامعلوحات وتعهدبروغل بالرعاية ، وتعرف (بروغل) على عدد من المثقفين ، مثل الجغرافي (اورتيليوس) والفيلسوف النحات (كورنهارت) والطباع (بلانتين) وعالم الآثار (غولتزيوس) ،وأصبحوا أصدقاءه ، ويكتب فان ماندر عن علاقة بروغل مع تاجر من نورمبرغ اسمه (هانز فرانكرت) قائلا :

– ((وغالبا ما كان (بروغل) يذهب مع التاجرالى الريف ليرى الفلاحين في احتفالاتهم ، واعراسهم ، وكانا يتنكران كفلاحين ويجلبان معهما الهدايا مثل بقية الضيوف ، ويدعيان وجود قرابة بينهما والعروس ، أو العريس)) .

ان الفترة التي عاشها (بروغل) كانت فترة مأساوية معقدة ، فلم تكن مرحلة توسع اقتصادي فقط بل كانت مرحلة تحولات اجتماعية جذرية وازمات دينييه واضطرابات سياسية أيضا ، وكان الاصلاح الديني على وشك الوقوع ، ورسالة الحريةوالاخاء التي بشربها الوعاظ ، كانت مكبلة بالتسويات والصراعات المرة ، وقد حركت ثورة أنصار تحطيم الصورة التي قامت ضد التراث) ، ضمائر الناس ، واخذ حكم (فيليب الثاني) الذياعتلى العرش يتجه الى الاضطهاد والمجازر ، التي وصلت ذروتها في قمع خال من الشفقه ضد (دوق البا) عام ١٥٦٧ ، وعاش (بروغل) زمنا كافيا ليراقب هذه الاحداث ونتائجها المأساوية ، اذ كان بروغل قد اقترب في أعماله منالرؤية التهكمية للعجرفة الانسانية ، والتي عبر عنها في ايراسموس (اطراء الحماقة) ، ومع ذلك فان أعماله تظهر ، منجانب اخر، درجة من الاحتمال والخضوع وباسلوب واقعي ، جعلاه قادرا على مراقبة وتحليل افكار وأفعال الانسان ، وأن يمنح موضوعه طاقة هائلة من الخيال تستوعب أن الطبيعة الانسانية ممتدة من أكثر الناس تواضعا

الى أكثرهم جبروتا ... ويبدو أن الواضح أن هجرة بروغل عام (١٥٦٣) من انتويرب الى بروكسل بعد زواجه من ابنة كويك لم تكن لاسباب شخصية فحسب بل كانت نتيجة نوع من الحذر . ويبدو أن هذا الانتقال المفاجيء كخطوة متعقلة من طرف بروغل ، نظرا للتلميحات الاجتماعية والسياسية التي يمكن اكتشافها في أعماله ، بالاضافة الى الجملتين اللتين اضافهما الى رسوماته التي تكشف الكثير مما يتعلق بهذا الامر .

يذكر (غوتهارت يدلكا) في كتابه (بروغل عام ١٩٤٧) أن بيتر بروغل كان هرطقيا متعصبا ، وان تهمة من هذا النوع كانت كافية لنفي الى باريس ، على كل حال فقد غادر بروغل مدينة (أنتويرب) حيث قضى العديد من السنوات الفنية الحافلة ، وحيث كان معروفا بين أصدقائه **كانسان طيب المزاج ، صامت لكنه حاضر البديهة سريع النكتة .**

وفي بروكسل ، ولدت له زوجته ماريا كويك طفلين هما جان الملقب بروغل الناعم وبيتر المعروف ببروغل الذكي ، وهنا أحيط بروغل بجو من التفهم والاعتراف بمكانته ، وفي ١٨ كانون الثاني ١٥٦٩ ، أعفته الادارة الرسمية من واجب تقديم المأوى للجنودالاسبان وأمنت له منحة للقيام بتنفيذ لوحة ، وقبل وفاته بفترة قصيرة ، عهد اليه بتوصية رسمية بتحضير رسوم للسجاد الجداري لتزين حفريات القنال الممتدة بين بروكسل وانتويرب ، والتي تم بناؤها عام (١٥٦٥) ، لكن هذه التوصية بقيت دون انجاز ، ومرة ثانية كان (فان ماندر) هو الذي أوردها ، بالاضافة الى **رغبة الفنان على فراش الموت بحرق كثير من رسوماته الغريبة والمعقدة والمليئة بالرموز والتي يرسمها في غاية الاتقان، وكانت تحمل عبارات توحي بفكرتها ، ذلك لان هذه الرسوم كانت ذات طابع عدائي ، او انتقادي ، اوربما لان بروغل قد ندم على رسمها خوفا من أن تسبب لزوجته الالم أو الازعاج .**

وفي الخامس من أيلول عام (١٥٦٩) توفي بروغل ودفن في كنيسة (نوتردام دولا شابل) في بروكسل حيث شيد ابنه جان قبرا مزينا بلوحة لروبغنر ، قد تم اصلاح القبر عام (١٦٧٦) من قبل ابن اخته (دافيد تينير) الثالث الذي أضاف الى القبر عبارة تشير الى زوجة الفنان ، التي توفيت بعد عشر سنوات بعد أن اعتنت بأولادها ، وربتهم على حب الفن الذي ورثوه عن جدتهم لامهم التي كانت هي نفسها مصورة ورسامة منمنمات ، ان وجه (بروغل) الجدي المفكر قد عرف عن طريق عملين قام كل من (لامبسونيوس) و (سادلر) بحفرهما فيما بعد .

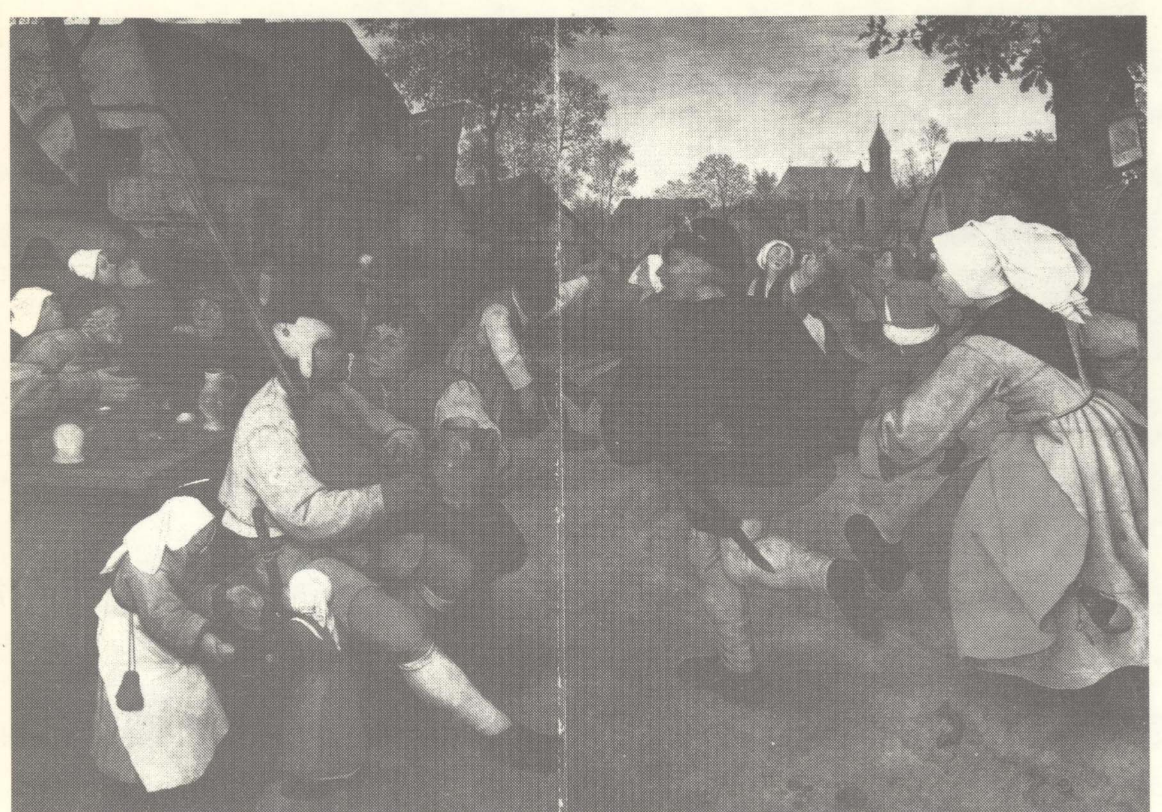
فن بروغل

باستطاعتنا القول بأن المنظر الطبيعي الفلمنكي ، كمهد لما هو الهي ومقدس ، وقد ولد مع ولادة الفنان الفلمنكي (جان فان أيك) بينما اخذ مع بروغل من الواقع دلالاته كمسرح للنشاط الانساني ، ومكانا يعيش الناس فيه ، على الرغم من امكانية سيطرة الطبيعة عليهم ، أو كونها متجاهلة لهم ، ولم يعد يرى (بروغل) الانسان من خلال مثل اعلى او عبر عالم ميتافيزيقي من الخلاص - كما عند فان أيك - او كخاطىء وضيعينتظر الفناء على يد وحوش الشر المرعبة .

عند بروغل يجب ان يكتشف الانسان ويرسم في واقعه الانساني كمخلوق تسيطر عليه الفريزة الى حد كبير ، وكمخلوق لايسير بالتأكيد بهدي العقل، وبالتالي فان المصير الطبيعي للانسان يتولد عن « طبيعته الخاصة » ، هذا المصير الذي يخلقه ضعف الانسان ، وجهله ، جشعه وتهالكه المستمر للوصول الى مراكز القوة ، هذه القوة التي يمكن ان تخلق سواء لدى بسطاء الناس ، أو المتسلطين منهم ، كبرج بابل المشؤوم سواء بسواء .

ولد بروغل في عصر سقوط مفاهيم (النظام) الشمولي السائدة في القرون الوسطى ، وأعماله تمثل الهوة الفاصلة بين مملكة الرب والعالم الدنيوي الذي هو الان فريسة للشياطين .

وكانت اولى مهام بروغل أن يزيل ثنائية الخالق والمخلوق ، عن طريق رفض أشكال ما فوق الطبيعة ، **ولهذا يخلق طباقا بين الطبيعة وروح الانسان ، وهذه الطبيعة الجديدة تحمل في ذاتها مبدأها الحيوي الخاص ، انه مبدأ حيوي سلبي على نحو متطرف ، وهو ثمرة هذا التوحش الداخلي لروح الانسان التي يراقبها (بروغل) عن قرب شديد ، وهذا الولع بالمراقبة هو ما يكمن خلف رؤيته الدينية عند (جان فان أيك) أو عند (روجر فاندر فايدون) . وهو ما يكمن خلف اهتمامه ، المحدود جدا ، بالفنان (بوش) . ولاشك في وجود صلة بين (بروغل) و (جيروم بوش) الذي يستطيع خلق أشخاص بملامح فردية واضحة متجمعة حول المسيح في لوحته . (المسيح يحمل الصليب) ، و (المسيح المخدوع) ، ولكن ما أعجب بروغل في بوش هو : « حديقة المتع الارضية » ، و « الجحيم » ، وتلك المخيلة المبدعة المقرونة بالتعبير الدقيق ، يعبر (بوش) في هذه الاعمال ، عن ايمان القرون الوسطى بالشياطين والقوى السرية ، وتبتعد مخيلته عن الواقع الانساني ، متجهة نحو عالم الخيال المليء بالقوة ، وتنتهك الطبيعة فيه وتشوه ، أما عند (بروغل) فكأن الامر على العكس ، لان الواقع يقتنص من خلال التجربة المعاشة ، ويرى (بروغل) انالانسان الذي يعرفه قد يقطف في حياته ثمار ما ينتجه ، لكن العالم الذي يعيش فيه ليس كريما معه بالتأكيد ،**



رقصة الفلاحين
بروغل

وغالبا ما تكون الطبيعة معادية له في الواقع ، وفي امتداداتها الهائلة وفي صقيع شتائها العميق تجرفه نحو البؤس ، وتنتزع منه كامل قوته .

والمشكلة بالتالي هي المشكلة التي تعيدنا دوما الى رؤية الواقع ، ومثل جميع فناني عصر النهضة في الشمال الاوربي ، تتعارض روح (بروغل) مع روح النهضة الايطالية ، ويزداد ذلك وضوحا عندما نفكر بالفنان ميكلانجلو ، ومن المقارنة التي عقدها الناقد (ج . س . ارغان) في مجلة الادب عام (١٩٥٥) بعنوان (الحضارة والواقع لدى بيتر بروغل) ، نصل الى أن ميكلانجلو كان يلاحق المثل الاعلى الجمالي الداخلي الذي يمنح القوة لعزلته الروحية، ولاصراره على التعبير عن الصراع الجبار بين قوى الخير والشر داخل الوعي الانساني ، وان دراسة الفرد لاتثير إهتمام ميكلانجلو ، بل ان ما يثير اهتمامه هو المشكلة الكونية للانسان ، على النقيض من ذلك **يلاحق بروغل الشرط الانساني كما يراه منعكسا في مجتمع عصره ، وان مراقبته لهذا الواقع تجعله يرفض تقديمه مثاليا ، ويعتمد على التحليل الموضوعي لنماذج الافراد الانسانيين ، والغرض من التحليل ليس تقديم اسلوب علمي لدراسة الجنس البشري والطبيعة ، كما هي الحال عند (ليوناردو دافنشي) ، لكن (بروغل) مثله مثل ليوناردو اعتبر الاهمية الآنية للحدث نقطة انطلاق له ، ولقد أخبرنا (ساباذي كاستليون) بأن ليوناردوا كان يقوم بتقديم رسوم سريعة لوجوه في حي بورجيتو في ميلانو ، ونرى ذلك عند (فان ماندر) وعند (بروغل) الذي اختلط بحشود الفلاحين اثناء أعيادهم ، وولائم اعراسهم في القرى ، وهناك كان باستطاعته مراقبة الفلاحين عن قرب ، كيف يعيشون ، ويستطيع دراسة ملامحهم ، وحركاتهم ، عندما كانوا يتركون انفسهم لذلك الرقاد العذب للعقل الذين هم بطبعهم غرباء عنه .**

ان (ليوناردو) يرسم من الحياة ليخلق عالم معرفة كامل مستقى من خبرته وقد عكست عينه وعقله الطبيعة الفردية للانسان ، وشخصيته معبرا عنها كتوتر بين (الحركة) و (الهدوء الظاهر) .

كان بروغل يتعامل مع مشكلة مشابهة على الرغم من معالجته لها بطريقة مختلفة خاصة ، لتتلاءم مع حاجات رؤيته الشخصية ، أي كمراقب كمجتمع عصره ولشعب بلاده ، فهو يعبر بالخط واللون عن الحركة الانسانية ـ ليس في لوحة (رقصة الفلاحين) فقط كما سنرى ـ وهو يعبر عن الهدوء الواضح الذي يمكن ابراز وجوده للانسان وفي الطبيعة ـ صيادون في الثلج ـ **ان التوتر بين الحركة والهدوء الظاهر تفرضه جميع أعمال بروغل ، ومن خلاله نكتشف قوى الحياة والموت المتداخلة في وجود الانسان .. ، وحتى في الحالة التي تظهر فيها هذه القوى متخذة الاشكال المختلفة للتعبير ولا يظهر ذلك فقط في ترتيب الاشخاص في حشود كثيفة ، أو في مجموعات متفرقة ، بل في الملامح الفردية**



حكاية العميان
بروغل

لكل شخص مرسوم سواء في (وليمة عرس) أو في (عبادة المجوس) أو في (حكاية العميان) أو في (أرض النعيم) ، على حين يبرز عنصر التهكم في أعمال أخرى يستمتع به في عرض الشخصيات أو في تقديم مكان وزمان المشهد .

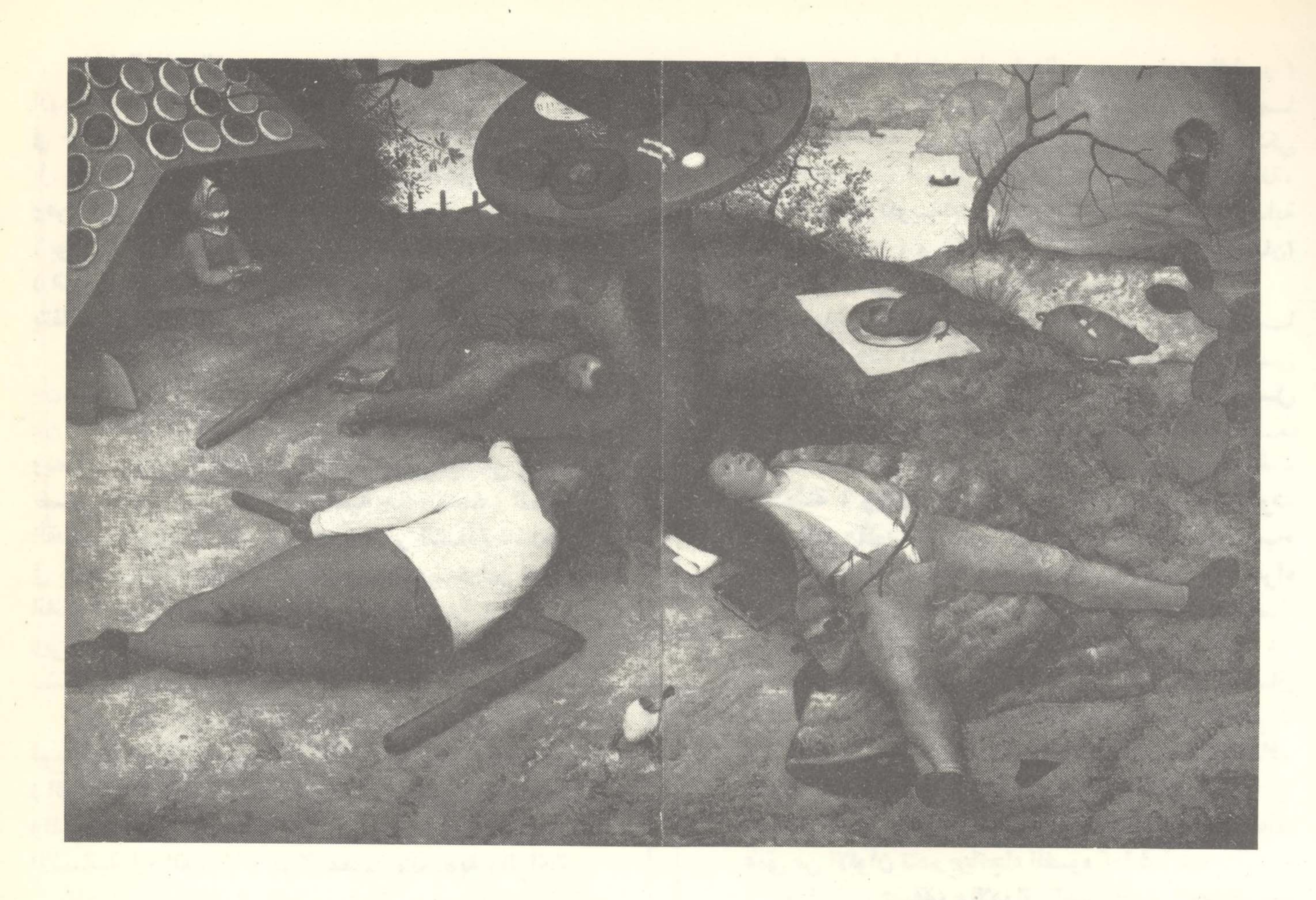
ويظهر (بروغل) الشر الانساني في لوحة (عبادة المجوس) ، بنهم نفسي عميق في التعبير الظاهر على وجوه المحدقين ، وفي لوحة (أرض النعيم) يظهر الاشخاص الضائعين في ايقاع من الاستسلام الكامل للمتعة ، على أنهم أكثر قربا للموت منهم للحياة ، وبطريقة مختلفة فان الاشخاص في لوحة (حكاية العميان) يتحركون على نحو أخرق عبر منظر ريفي رومانتيكي ، ساكن ، غير واعين لوجودهم ، وهذا ما يذكرنا بالموت .

ان فن (بروغل) قد تطور بين ولادته (١٥٥٣) ووفاته عام (١٥٦٩) ، وتزايدت مشكلة فهمه وتفسيره للفن ، وبشكل خاص في أعماله الاخيرة خلال السنوات العشر السابقة لموته ، وذلك عن طريق رغبته لتقديم أشياء جديدة في الفن منذ اللحظة التي رأى فيها وعبر عن الطبيعة والحياة الانسانية ، على شكل يختلف عمن سبقوه ، ولا شك في أن (بروغل) يستند الى مجال خبرة واسع من التجربة ، بدءا من مرحلة شبابه ، مرورا برحلاته ، وحتى دراساته الخاصة ببلده .

لقد رأى الكثير وتطور على نحو كبير استجابة للعالم المحيط به ، وكان قادرا على تأمل العالم الفارق بين مجتمع تقليدي راكد ، وبين مجتمع دخل مرحلة نضال عنيفة لحركة الاصلاح ، حيث الصراع الضاري الذي ينجم عنه الطغيان القاسي .

يبدأ بروغل لوحته (الامثال الهولندية) يهدف لعرض الطبيعة الانسانية وكيف تفصح عن نفسها ، ومن خلال التجربة الشخصية دائما ، ويبدأ التكوين فيها كدراسة عميقة للانسان ، حيث يعالج الفراغ والمنظر بطريقة لا تقل عمقا عنه ، ان خبرة (ليوناردو) ومراقبته المستمرة للطبيعة ، لوديانها ، وجبالها ، وممراتها الضيقة ، وكهوفها ، وصخورها الغامضة ، لم تجعله يعيد النظر في القضايا الجيولوجية ، بل ملأته بالرهبة أثناء تأمله روعة اتساع الطبيعة ، التي فتحت عقله نحو منظور ووعي جديد لعلاقات جديدة بين الانسان والطبيعة . ولم يعد يهتم بصنع الشكل الانساني على نحو يتلاءم مع مقاييس نظرية مسبقة التنظيم ، ولكن يمكن اكتشافها بواسطةخبرة ليوناردوفي مجال مقاييس المسافات ، ومظهر الظلال أثناء ارتجاج الضوء فوقها ، وتمتد مراقباته الى العلاقة بين اللون والضوء والظل تحت التأثيرات المتنوعة (للضوء الكوني) وللضوء المنعكس .

ولكن (بروغل) لم يتبع هذا الطريق بمثل هذا التنظير ، لانه نال خبرة واسعة وعميقة للطبيعة ، أثناء رحلته الى فرانسا وايطاليا ، وفي كثير من الاحيان يتشابه الاحساس برسمهمع أحاسيس رسوم ليوناردو وتظهر بعض رسومه وعيا أخاذا للتركيب الجيولوجي ، كما اشرنا الى ذلك سابقا ، واثناء تطور فنه وخاصة في لوحة (هداية القديس بولص) تظهر لنا . ذاكرته



أرض النعيم ـ بروغل

المتجولة في الجبال العالية ، ووديان الانهار الشديدة الانحدار ، والتي تزود الحادث موضوع الرسم بالمكان المضخم ، بينما في لوحة (القديس بولص) نرى مشهد المكان يبين لنا العلاقة الحميمة بين الاشخاص وبين المنظر الصخري ، وعلى حين نرى توازن اللوحة هو بين الضوء العالي وبين الظلال ، نراه في لوحة (صيادون في الثلج) يظهر في معالجة درجة اللون ، ولم يكن (بروغل) رساما كبيرا للوحة فقط ، بل كان ملونا عظيما أيضا ، وتظهر براعته المدهشة عندما يخلق العلاقة بين تدرجات اللون .

وعندما تحدث (فرتز جروسمان) عن (بروغل) أشار الى أن طبيعة الانسان ، وطبيعة الفنان عنده معقدة ، وان التناقض واضح ، يعكس لنا جوانب مختلفة من شخصية غنية ، لايمكن استنفاذها ، ولهذا علينا أن نكون على حذر كيلا نقوم بمحاكمة ضيقة ، أو مطلقة اذا أردنا فهم أعماله على نحو مطلق .

ان رؤية بروغل الواضحة للواقع تبدو قريبة من تفكير (أراسموس نوتردام) الذي كانت رؤيته لعبث العالم ولوجود لانرى فيه غالبا سوى المظاهر والادعاء ، يتطابق مع رؤية بروغل . وان لوحاته مثل (أرض النعيم) و (عبادة المجوس) تقفز الى ذهننا كمثل على هذه العلاقة ، وفي أعماله الاخيرة نرى ما رسمه عن طبيعة الانسان هو الجانب الشرير والمرائي ، بينمارسم في أعماله المبكرة الاخرى ، مشاهد تهكمية على مواطنيه الغارقين في غيبوبة العطالة والانغماس في الذات .

وان معالجته للمناظر الطبيعية تستحق الاهتمام ، اذ ان خلفية لوحة مثل (حكايه العميان) بآفاقها البعيدة ، قد تكون مستمدة من (عصر النهضة المبكر في البندقية) ، والكن التقنية التصويرية وحساسيتها الشعرية ، قد تنبأت بالمرحلة الاولى لمناظر (تورنر) الطبيعية ، وحتى نتمكن من رؤية هذا التنبؤ على درجة اكثر وضوحا ، نرى خلفية لوحة (الفلاح وعش الطيور) والامتداد الواسع للوحة (عاصفة على البحر) ، وهنا حيث المعالجة الحاذقة للخط واللمسات الخفيفة للون والمسحات الخفيفة للون الوردي واللاخضر غير الكثيف ، والتدرج باتجاه الغيوم البيضاء التي تطفو بلطف في السماء الزرقاء ، والتي تتضمن العلاقة الانطباعية بين اللون والخط ، الذي أصبح من خصائص فترة (تورنر) الناضجة .

هذا الفنان الغريب ، وغير العادي ، والقادر على ان يجعل كل قواه تتركز نحو الداخل ، نحو نفسه كما في حالة حلم ، وبدون ان يفقد وعيه ابدا بالحياة والموت، بل يتداخل أحيانا الاثنان معا في نوبة من الجنون الوحشي، ومن خلال واقعية محملة بالرموز ، قريبة من واقعية (بوش) كما في لوحته (دول غريت) ، بينما في لوحته (انتصار الموت) ، يبدو الموت هو المنظر المرئي الذي يتغلب على الحياة ، غير تارك أية امكانية للنجاة .

ونصل الآن الى الفترة الاخيرة من نشاط بروغل بين عامي (١٥٦٥ ــ ١٥٦٩) ، انها فترة المعارك الضارية بين انصار تحطيم الصورة وبين قطاعات الإسبان ، **ويصور بروغل هذه الاحداث الفاجعة بقوة من الرؤية تضاهي (جيروم بوش) ، وبواقعية حادة تتجاوز المعلمين القدامى ، ويزداد تفكيرا بالوضع المثير للشفقة للفلاحين في بلاده ، هؤلاء الناس المتواضعون الذين جعلهم الجهل اناسا سريعي الجرح لايستطيعون الدفاع عن انفسهم ، ويراقب التأثيرات التي يتركها عليهم نظام سياسي وحشي يسيطر على الهولنديين .**

انه ينظر الى هؤلاء الفلاحين بذكاء لاذع ، ولكنه ليس تهكميا ، وفي لوحة (رقصة الفلاحين) ولوحة (الكسحاء) يظهر الانسانية في حالة من الثورة الاجتماعية والسياسية في آن واحد ، ومن جهة اخرى يرينا الانسانية في حالة سلام وحركة مفعمة بالحيوية والراحة.

ان احدى المشاكل المطروحة على (بروغل) هي : كيف يصل بتكويناته الى تركيب الاحداث العقلية المرسومة ، ويبين تأثيرها عليه شخصيا ، من استجابة ايجابية كانت أم سلبية ، لقد تم انجاز مثل هذا التركيب الى حد ما في لوحاته الاولى .

وفي عام (١٥٦٥) رسم لوحة (آنوس ميرابيليس) ويقوم بانجاز علاقة مدهشة بين الفراغ ، وبين الضوء الذي يغسل هذه الامتدادات ، وذلك عن طريق استخدامه درجات لون خاص تهيمن عليه درجات الابيض والرمادي ، كما نرى في لوحة (صيادون في الثلج) ، وفي نفس العام يرسم لوحة (اليوم القاتم) ، حيث نرى انعكاس ضوء بارد من المنظر المضطرب بين المساحات المركزية والسفلى من التكوين وقد سيطرت عليها درجة اللون الاحمر . اما المشهد البعيد الذي يشكله خط ايقاعي ، قوي التأثير ، واستعمال متين لضربات الفرشاة وبايضاءاته المرتجفة يفوق (باتينيه) في مناظره ، ومعالجة (بروغل) للفراغ الى جانب طريقته في فتح تكوينه باتجاه الضوء ، وترتيبه لشخصياته بمجموعات ذات دلالة يمكن رؤيتها ثانية ، بنموذج مثير للدهشة يؤذن بتصوير المناظر الانكليزية ، في القرن الثامن عشر في لوحته (حصاد الذرة) ، برؤيتها البعيدة للمناظر ، ثم لوحة (عودة القطيع) التي تظهر تأثير (باتينيه) ، أما (منظر شتائي مع صيادي الطيور) ولوحة (الترقيم في بيت لحم) فهي أعمال تظهر فيها العلاقة الحاذقة بين الضوء التي تبرز الطابع الفلمنكي للمكان المعماري ، وقد أشير الى درجة العمق والكثافة، التي حققتها تكوينات بروغل في أعمال مثل (هداية القديس بولص) و (أرض النعيم) و (حكاية العميان) و (انتصار الموت) و (وليمة العرس) .

وعندما نضع في اعتبارنا جميع هذه الاعمال بما فيها اختلافات فاننا لانستطيع الا أن نلفت النظر الى تحذير (غروسمان) **بأنه يجب علينا الا نقيد بروغل بتحديد ضيق لان تيار تفكيره يمتاز بالتعقيد .**

لقد راقب أهل عصره في لحظات مأساوية ، ومطمئنة ، ولاحظ وجودهم في توأم حقيقي بين الموت والحياة ، والموت الذي ينتظر بصمت او بحضور مرعب، ولقد فكر مليا في هذه المسائل وعبر عنها بكل جراة وبرؤية عظيمة ، ولهذا فان عمله حمل هذه القيمة الشمولية ، التي يستطيع كل انسان التعرف عليها .

واذا رفض الانسانية وفقا لمثل أعلى أو جمال شكلي ، أو على ضوء وجهة نظر دينية من العالم ، فان ذلك بسبب اختراقه للوجود الانساني ، واكتشاف حقيقة هذا الوجود الجوهرية ، ولم تكن طريقته في الاستغراق في تأمل هذه الحقيقة الداخلية ، من خلال عمق من الالوان تتدرج باتجاه الضوء كما فعل (رمبرانت)، بل بمراقبة الحقيقة، والادراك الحسي العالي الحساسية، ونقلها على شكل انفعال ، مباشر في أعمق أصوله ، أو عندما تكون في أقرب نقطة من وجود الانسان نفسه ، وكان مسرح الاحداث هو الطبيعة ، التي يلاحظ فيها اختمار الربيع القلق ، والضوء الساطع لشتاء قارص والامتداد الهادىء الحزين لسهولها ، تغتسل تحت ضوء الشمس والفراغ المأساوي المهجور ، الذي يمثل تفسيرا لفراغ في علاقاته مع الواقع ، ولهذا فان (بروغل) خلق صورة دقيقة يتعذر تغييرها لوجود الانسان ، وهو واقف على عتبة الموت في العالم الداخلي من وعيه .

صيادون في الثلج - بروغل



أصول الفن الحديث

تأليف : ادوارد لوسي سميث
ترجمة واعداد : فائق دحدوح

● ان الاوضاع الاجتماعية المرعبة التي حركت مشاعر بعض كبار كتاب القرن المنصرم امثال ديكنز (١) وزولا(٢) مازالت في معظمها على حالها كما ان الهوة التي فرقت بين مختلف طبقات المجتمع مابرحت قائمة في جميع أصقاع أوربا والولايات المتحدة بل ان هذه الهوة قد اتسعت وتعاظمت مع صعود حكومة الاثرياء الجديدة ، آل (باستور) و (فندر بيلت) و (غو غنغهام) و (غولد ..) في الوقت الذي ظلت فيه القلة صاحبة النفوذ تحتكر ثروة امريكا الطائلة .

● ولد الفن الحديث في عالم يختلف تمام الاختلاف عن العالم الذي نعرفه اليوم . وانا وان قبلنا بمعرض الوحشيين العام الاول ، الذي أقيم في صالون خريف عام ١٩٠٥ في مدينة باريس ، ميلادا للحداثة ، فان مجتمع ذاك العصر بعيد كل البعد عن مجتمع عصرنا .

فقد حققت التكنولوجيا في العقد الاول من القرن العشرين بعض الانجازات السريعة ، ولكنها لم تكن قد تركت اثرها على الاغلبية العظمى من سكان أوربا . وعلى الرغم من تجاوز محرك الاحتراق الداخلي ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، مرحلة الالهية التافهة ، واعتماد ، مايقرب من ثلث آليات المرور لمدينة باريس عام ١٩٠٥ ، على هذه الوسيلة في التسيير بدلا من اعتمادها على الخيول ، فان احدا لم يكن يتنبأ بكل مافي هذا الاختراع الجديد من امكانات ، وطاقات ، وفيما بين العربات ذات المحرك وعربات الخيل هذا التشابه الكبير والمدهش ومع ذلك فقد اخذت الاولى تستعد لتحل محل الثانية ، اما فيما يتعلق بمعظم التفاصيل الثانوية فان أنماط حياة السكان ، يومئذ كانت شديدة الشبه بأنماط الحياة السائدة في القرن التاسع عشر أكثر من اقترابها من نمط حياتنا الراهنة ، وان ذكرى الحرب الفرنسية الالمانية التي نشبت عام ١٨٧٠ مازالت حديثة العهد نسبيا والاغلبية العظمى من السكان هم شهود عيان لحرب الانفصال .

---

١ ـ تشارلس ديكنز (١٨١٢ ـ ١٨٧٠) فقير النشأة اليمها اضطر ، وهو في سن العاشرة ، الى كسب عيشه بنفسه ، ثم تعلم الاختزال وزاول الصحافة . من قصصه : نادي بيكويك ، أوليفرتويست ، ونيقولاس نيكلبي ، ودكان الآثار ، وبرنامج رودج ، والاوقات العصيبة ، وقصة مدينتين .

نال لقب أعظم روائي في انجلترا لما امتاز به من عبقرية نفاذة شفافة ، ومخيلة رحبة خصبة .. طالب بالحب والخير والشفقة لجميع الناس في أسلوب واقعي تلطفه فكاهة النقد الساخر فجاءت أعماله موسوعة لنماذج خالدة في معرض المجتمع الانكليزي من الاسرة المالكة حتى رعاع القوم .

« من الادب المقارن »

٢ ـ أميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) زعيم المدرسة الطبيعية في القصة التي مهد لها : تين ، وفلوبير . وقد ازدهرت تلك المدرسة في ذلك العصر للطابع العلمي الايجابي ، وغلبة المصالح المادية على المبادىء الاخلاقية وحلول القضايا السياسية محل المذاهب الاجتماعية .

تحول زولا في أواخر أيامه من المشاهد الحيادي الصامت إزاء عادات أهل عصره الى حكيم وواعظ ومناضل في سبيل بعض المذاهب الفلسفية والاجتماعية .

« من الادب المقارن »



الخط الأخضر
١٩٠٥ - ماتيس

٣ ـ **متحف ڤيكتوريا وألبرت** أحد متاحف لندن الفنية الهامة تبرع أحد الاثرياء بنواة للمجموعة الحالية ، التي تعود الى عام ١٨٥٧ والخاصة بالتصوير والرسم البريطاني لبداية القرن التاسع عشر والنصف الاول منه . تلاها بعد ذلك لوحات تمثل القرن التاسع عشر الانكليزي والثامن عشر الفرنسي . الى أن أصبح اليوم متحفا غنيا يحتوي أعمالا رائعة لكبار الفنانين في العالم : من فرنسا وايطاليا وايرلنده ، ديغا ودوميه ورافائيل بالاضافة الى الفن الياباني وفن الدرجة والفن التزييني وفن المسرح الخ ...

« قاموس التصوير – لاروس »

٤ ـ **صالة الوايت شابيل (الكنيسة البيضاء)** جمعية خيرية خاصة كانت وراء تأسيس هذه الصالة ، تقع في المنطقة الشرقية من لندن ، وتأسست عام ١٨٩٩ على يد كافون بارنت ، بهدف ادخال الفن الى وسط حي العمال عن طريق اقامة معارض مؤقتة تدور حول مواضيع متنوعة وبخاصة التصوير الحديث والمعاصر . ان البناء نفسه مثال متميز للفن الجديد ، أسسه عام ١٩٠١ المهندس المعماري (شارل هاريسون توين سند) ويحتوي على ثلاث صالات عرض واسعة موزعة على طابقين وبمساحة قدرها ٧٠٠م٢ وقد نظمت فيها منذ افتتاحها عام ١٩٠١ معارض عدة تعتبر من بين الاحداث الهامة في الحياة اللندنية .

« قاموس التصوير – لاروس »

ان من المسلم به عادة ، أن الفن كان .. وعليه ان يبقى وقفا على جماعة، تشكل معباقي الهيئة الاجتماعية القلة القليلة من مجموع السكان مادامت تقتصر على الطبقة الارستقراطية والطبقة الثرية والطبقة المتوسطة المثقفة والميسورة ، وان بعض المحاولات التي قامت لربط الفن بجماهير اوسع قد صدرت عن دوافع انسانية خيرية تميز بها القرن التاسع عشر وأدت اليها من جهة ثانية المظالم الاجتماعية مثل : متحف (البرت وفيكتوريا) (٣) و (متحف الكنيسة البيضاء) (٤) .

وقد قامت هاتان المحاولتان في لندن وكلتاهما من بين الامثلة المثيرة والملفتة للنظر والجدير بالملاحظة ان ادارة مثل هذه المشاريع بقيت مناطة بالطبقة المتوسطة، واذا كان وحشيو (٥) عام ١٩٠٥ « حيوانات متوحشة » حقا ، كما وصفهم نقاد الفن آنذاك ، فانهم (الفنانون) لم يعكروا صفو فئة اجتماعية قليلة .

● ان طابع تمردهم الصادق بل والمغلق قد ترجمته وعبرت عنه مواضيع بعض اعمالهم ، فقد استخدم ماتيس (٦) في لوحته المسماة : (صوان السفرة ، تناغم بالاحمر ، التي يعود تاريخها الى عام ١٩٠٨) عناصر بصرية تشكل افكار فناني ذلك العهد بعامة أيا كانت قناعاتهم الجمالية ، تلك العناصر التي كانت فيما مضى في عداد الترسانة الاوربية التقليدية ، ابتداء من فناني فلندريا في القرن السابع عشر . اننا نرى في تلك اللوحة امراة ترتدي مئزرا ابيض وتضع ياقة واكماما منشأة رسمها الفنان اثناء توزيعها الفواكه في الطبق بينما وزع طبق الفاكهة الاخر ودورقا الخمر واحتلت امكنتها على الطاولة . ان مايسم هذا المشهد العادي بالاصالة هي الطريقة التي عالج الفنان بواسطتها الالوان والاشكال . فاللون كما يوضح العنوان متناغم ، وانما بألق غيرطبيعي كما ان الخلائط اللونية ودرجتها وتبسيطات الرسم (الخطوط) القصوى تدل على ان الفنان لم يول كبير اهتمام للطريقة التي تدرك العين بواسطتها الاشياء في الحياة الواقعية .

● لم يكن استعمال الالوان على هذا المنوال في التصوير وقتئذ امرا نادرا واستثنائيا على الرغم من اندفاع ماتيس بتجاربه بجراة ملحوظة ومتميزة ، فقد سبق واعلن ويستلر (٧) ان بمقدورنا استخدام اللون ومعالجته كما في الموسيقى وحاول ان يطبق بنفسه هذه الطريقة لكنه فصل درجات الالوان المخففة . وفي فرنسا بدأ الرمزيون (٨) ، وقد سلكوا دربا لاتبعد الا قليلا ، بتقبل **امكانية استخدام اللون لافي التعبير عن مظهر الاشياء كما تدركه العين ماديا وانما للتعبير عن حالة الفكر الذاتية التي تثيرها هذه الاشياء .**

● كان (غوغان) (٩) و (فان غوغ) (١٠) ــ المعلمان

---

٥ ــ **الوحشية** : المصورون العارضون عام ١٩٠٥ في صالون الخريف ، الصالة التي وصفت آنئذ هزءا وسخرية « قفص الوحوش » . ويتميزون باستعمالهم للالوان الحارة والناصعة وبأشكالهم العنيفة والمبسطة ، وتحويرهم للشكل وبعد الوانهم عن الواقع . يقترب الوحشيون من التعبيرية الالمانية دون أن يكون لهم الطابع المأساوي . وقد تابعوا ما تعلموه من ڤان غوخ وغوغان والانطباعية الجديدة واضعين في لوحاتهم تعاليم غوستاف مورو في الفنون الجميلة مستسلمين لغريزتهم : (ماتيس ، ماركه ، ڤالتا ، كاموان ، مانغان ، ڤلامنك ، ديران) .

٦ ــ **ماتيس** : مصور فرنسي (كاتو ١٨٦٩ ــ نيس ١٩٥٤) يعتبر من أعظم الفنانين الفرنسيين في القرن العشرين ، زعيم الوحشية تأثر بالانطباعية الجديدة وڤان غوخ والفن الزنجي والاسلامي ، آلف ما بين الارابسك واللون وتأثر في أعماله : المحظيات ، بربنوار ودلاكروا وآنغر . أنجز أعمالا بالسيراميك الابيض والاسود وأعمالا زجاجية في كنيسة الدومينيكان ١٩٥٠ ، وأعمالا بالورق المقوى في متحف ماتيس في نيس ، وجداريات من ورق ملون . واشتهر بأعماله : في الخط ــ الرسم ــ والحفر وبرسومه التزيينية قصائد مالارميه ١٩٣٢ ، ونتاجه في النحت (٧٠ عملا نحتيا من البرونز) .

٧ ــ **ويستلر** : مصور وحفار أمريكي (لويل ماساشوسيتز ١٨٣٤ ــ لندن ١٩٠٣) انخرط في حلقات الطليعة في باريس (١٨٥٥) . تأثر بالفنان كوربيه ثم بمانيه والفن الياباني ، لكنه لم يتميز بأسلوبه الشخصي الا في لندن وبخاصة بمجموعته : (الظلمات) وسمفونيات وتناغمات .

٩ ــ **بول غوغان** : (١٨٤٨ ــ ١٩٠٣) مصور فرنسي ولد بباريس ترك في سن الخامسة والثلاثين عمله الناجح بأحد البنوك ، ليكرس وقته للفن وارتبط بالتأثريين واشترك في معرضهم الاخير (١٨٨٦) . وفي خلال السنوات الخمس التالية ، قضى فترات بجزر المارتينيك ومقاطعة بريتاني وآرل مع ڤان غوخ ثم ذهب الى تاهيتي عام ١٨٩١ حيث صور أروع صوره ، قضى بقية حياته في البحار الجنوبية ، ولم يرجع الى فرنسا غير مرة واحدة . توفي ودفن بجزر الماركيزاس. اهملت لوحاته في حياته ، لكنها تقوم الآن تقويما عاليا ، وتضعه قوة تكوينه وروعة ألوانه في مصاف كبار الفنانين .

٨ ــ **الرمزية** : حركة شعرية وفنية ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر .

تسعى فيما وراء العالم الخارجي للكشف عن الحقائق الاكثر عمقا .

من أشهر من يمثل هذه الحركة في التصوير : (غوستاف مورو ــ أوديلون رودون) .

ونذكر ايضا : جان ديلفيل ــ بوكلان ــ ماكس كلينجر ــ فروبل ــ كليمت ــ سيفانتيني .

١٠ ــ **ڤان غوخ** : (غروت زوندرت ١٨٥٣ ــ أوفر ــ سير ــ واز ١٨٩٠) .

العظيمان للانطباعية المتأخرة (١١) (مابعد الانطباعية) ـ سلفي (ماتيس) في فن استخدام درجات الالوان الزاهية والحارة الصارخة ، **فقد كان لاستخدام اللون عند فان غوغ هدفا تحرريا ، فالفنان يعمل على تأجيج اشراقة اهوائه وآلامه الداخلية برمتها ؛ فقد الف الفنانانفسهم، وللمرة الاولى ، وجها لوجه امام شكل جديد من اشكال البلاغة ، بلاغة الآلام والقلق التي تجاوزت بمراحل كل ماانجزته الحركة الرومانسية (١٢) وطمحت اليه .يشكل التيار التعبيري (١٣) للفن الاوربي الذي بدأ منذ نهاية القرن الناسع عشر وامتد حتى منتصفالقرن العشرين، لاعتبارات عدة ، الحلقة الرئيسية ما بين التصوير الروماني والتصوير الحديث ، وبالتالي ، العنصر « التقليدي » الاكثر صخبا وبهاءا في خضم الحركة الحديثة .**

● وقد بلغت التعبيرية في المانيا ـ في السنوات التي تلت الحرب العالمية الاولى مباشرة ـ مرتبة المدرسة الفنية المتكاملة ، ان لوحة الفنان كيرشسنر (١٤)(١٩١٣) والمسماة : « خمسة نساء في الشارع » انموذج نمطي للتعبيرية الالمانية ، بيد أن الساحة لا تخلو من فنانين حديثين ذوي شأن من الممكن اعتبارهم تعبيريين على الرغم من استقلاليتهم عن أي مدرسة أو حركة فنية . ان الفنان سوتين (١٥) وهو فنان يهودي ذو أصل روسي ـ من اكثر الفنانين تمثيلالهم ، هجر سوتين مسقط راسه واتجه الى باريس واستقر فيها ، وعمل بمعزل عن الآخرين فاحتفظت أعماله بطابع مغرق بفرديته ، وبلغ التكرار في لوحاته ، المرهفة بحساسيتها والرقيقة بذوقها، حد الاستحواذ المتسلط . كان سوتين يصور ويعيد تصوير الموضوع نفسه ، دونما انقطاع بيد ان المعنى الحقيقي لاختياره ، ينأى عن الكشف ويبقى في أغلب الاحيان مبهما ، كما هي الحال في

لوحته الوصيف الصغير ،فليس سيماء الطفل مايصدمنا في هذه اللوحة وانما انعكاس قلق الفنان ، ان فيهما تجديدا للفكر الروماني الذي يضع في اعتباره الاول الانفعال الفردي كما أن الفنان قد أخطأ بتحطيمه لكمونه الذاتي ، وبتقييده لذاته ، عندما وضع الحدود « لاناه» وقيدها ، ان نشدان الفنان لان نجد فيه كائنا متميزا ، ومتفردا، في اطار مجتمع يزداد توقه للمساواة سيؤدي، كما سنرى لاحقا ، الى نتائج هامة في ميدان الفن البصري لفترة مابعد عام ١٩٤٥ .

واذا ماأجرينا مقارنة بين لوحة الوصيف لسوتين ولوحة صوان السفرة لماتيس نجد أن بين اللوحتين اختلافا محسوسا : فعلى الرغم من استعمالهما لدرجات لونية صارخة وحارة في ظاهرها الا ان لوحة ماتيس **تخلو من التوتر العصبي الانفعالي الذي ينبعث ويتفجر على اشده من لوحة سوتين ، فقد حافظ ماتيسبالفعل على طبعه الهادىء وبقي على مزاجه المبهج ، والمثير بطبيعته ، فتجلت حالة النفس تلك ، على الرغم من كل شيء ، بأبهى صورها واشد حالاتها في احد اعمالهالاولى، واشدها راديكالية ، (الرقص وتعود الى عام ١٩١٠) ويعرب ماتيس من خلال تكويناته تلك عن تأثره بالفنان غوغان وتقديره له .**

● ربما لم يكن لغوغان قدرة فان غوخ ومستواه الفني ... بيد انه فنان، لاعماله التأثير الاكبر على تطور الفنون البصرية اللاحق. ان تأثير (غوغان) على العكس من (ڤان غوغ) ، قد ترك أثرا عميقا في الحركة الفنية أثناء

مصور هولندي اشتهر بمناظره الطبيعية ووجوهه وطبيعته الصامتة ؛ أنتج عددا وافرا من اللوحات الرائعة على الرغم من قصر مدة انتاجه الفني ، تلك المدة التي لم تمتد الا لسنوات ثلاث تقاذفتها نوبات الهذيان والانهيار فصب عبقريته وانفعالاته في أشكاله وألوانه التي تطفح بها لوحاته ، وانتحر تخلصا من جنونه ، من أعماله : (آكلو البطاطا ، البوهيميون ، صورة أوجين بلوش ، الدكتور غاشه ، غرفة في آرل ، القمح الاصفر وأشجار السرو ، حقل القمح والغربان) الخ ....

كان ڤان غوخ يزحف بفرشاته زحفا ويستخدم ألوانه الحارة النابضة في صورة لهب متصاعد أو صورة موجات تمور وتتدفق .

يعد ڤان غوخ رائد الحركات الوحشية والتعبيرية في القرن العشرين .

١١ ـ الانطباعية المتاخرة أو ما بعد الانطباعية : في عام ١٨٧٤ قدمت « الجمعية المغفلة للفنانين والمصورين والنحاتين والحفارين » الى الجمهور الساخط أعمال الفنان كلود مونيه ، واصدقائه وقد أطلق على هذه الاعمال بدافع السخرية « الانطباعية » وبعد سنوات عشر وفي ٣٠ حزيران ١٨٨٤ بالتحديد أسس الفنانان : سيرا وسينياك « جمعية الفنانين المستقلين » التي أقامت معارض اشترك فيها : أوديلون رودون ، ڤان غوخ ، تولوز لوتريك ، اميل برنار ، بونار ، موريس دني ، فيليكس ڤاللوترن ، والجمركي روسو . وقبل هذا التاريخ بأشهر معدودة انفصل الفنان غوغان عن عمله كموظف في البنك ، وبذلك تكون قد بدأت مرحلة جديدة يشار اليها اليوم بالعبارة المبهمة : « ما بعد الانطباعية » .

١٢ ـ الرومانسية : نزعة في جميع فروع الفن ، تعرف بالعودة الى الطبيعة وايثار الحس والعاطفة على العقل والمنطق والثورة على المذهب العقلي الذي ساد في القرن ـ ١٨ ـ . وفي التصوير كانت الرومانسية هي الحركة الرئيسية في القرن التاسع عشر . وتتميز بعدم الالتزام بالقواعد والاشكال الكلاسيكية مع الاهتمام بالجانبين العاطفي والروحي ، بدأت الرومانسية في القرن السابع

حياته . وان لم يمنح لقب رائد مدرسة الا من قبل مجموعة صغيرة من الفنانين والادباء ، ولم يكن غوغان بالنسبة لهم مبدع طرق جديدة لتطور الافكار المضمرة في الرمزية فحسب بل كان في قراره بالتخلي عن فرنسا والذهاب الى بحار الجنوب للعمل والعيش فيها صدمة اخلاقية ذات شأن . فقد بعث غوغان وأحيا سيادة الفريزة ، وبين قائلا :

- ليس بمقدور فطنتنا الحديثة بوضعها الحالي التائهة في خضم تفاصيل التحليل ، ادراك ماهو شديد البساطة وواضح الرؤية » .

وقد دفع غوغان بسبب موقفه هذا الجزية الرومانسية التي دفعت دائما مافي الحياة من بساطة الى مرتبة العبادة ، بيد انه كان مستعدا للسير قدما الى ابعد من ذلك ، فأعاد البحث والتنقيب عما في الشعب البدائي ، المحافظ على موروثاته الثقافية العشائرية السابقة للمسيحية ، من مزايا وخصائص ، يعتقد ان المجتمع الاوربي المعاصر قد افتقدها نهائيا ، كان غوغان ، بناء على ما تقدم ، واحدا من بين المؤسسين لعبادة البربرية التي انتشرت في الاوساط الثقافية اللاحقة ، عشية الحرب العالمية الاولى .

● ان لوحة « الرقص » لماتيس متأثرة في آن معا برؤيا غوغان الخاصة، وبمفهوم اكثر شمولا ، بالاحساس الذي كان ماتيس يتقاسمه مع الكثيرين من معاصرية :

« أنهم يعيشون في مجتمع بدالهم معدا ومألوفا للموت فيه ، الى درجة بات فيها هدم العديد من الاشياء ضروريا قبل التفكير بإعادة بناء الفن انطلاقا من أصوله . ان الحرب نفسها المسببة لهذا القدر من الخراب والتحولات في بنيان المجتمع كانت تجسد للكثيرين ، في بدايتها على الاقل ، المخرج المحرر للطاقة الهدامة حتى ان العديد من الفنانين دعوها بالامنية المرجوة .

● ان عملا يعكس ، اكثر من اي عمل آخر أبدعه ماتيس ، مثل هذه الروح السلبية والهدامة كان لابد ان يكون باكورة لوحة بيكاسو الرائعة (آنسات الافينيون) التي صورها الفنان قبل لوحة الرقص بثلاث سنوات . وهذه اللوحة تصريح عنيف الهجة

آنسات دافينيون - بيكاسو - ١٩٠٧



عشر وانتصرت في القرن التاسع عشر لتعم أوربا قاطبة ، وتمثلت رومانسية التصوير بالفنانين : (ديلاكروا : مذبحة شيو متأثرا بلوحة غويا ، الثاني من أيار ، وجيريكو : طوف الميدوزا ، تورنر : تيرانيزي) الخ ...

١٣ - التعبيرية : مدرسة فنية سعت لمنح العمل الفني أقصى درجات الطاقة التعبيرية . ونخص بالذكر الفنانين (آنسور ، مونش ، روو ، سوتين ، ارنست لودفيغ ، كيرشنر ، اوسكار كوكوشكا ، ماكس بيكمان ، جورج غروز ، بيرميك ، غرومير) ...

١٤ - كيرشنر : (١٨٨٠ - ١٩٣٨) ، مصور ألماني ولد في أشافينبورغ ، كان أبوه معماريا شجع ميوله الاولى للرسم . سافر الى نورامبرغ عام ١٨٩٢ وتأثر بأعمال دورر . حصل على دبلوم في الهندسة المعمارية وقرر أن يكرس حياته للتصوير دون غيره ، أسس زملائه في صيف عام ١٩٠٥ جمعية الجسر « Die Brücke » هدفها احياء الفن الالماني ، استفادت هذه الجماعة من الاعمال التنقيطية والفن الياباني والزنجي ، ومنحوتات جزيرة بالاوس الخشبية ، وانفصل الفنان عنها لينجز أعماله الخاصة في التصوير والحفر . وأصبح عام ١٩٣١ عضوا في أكاديمية الفنون الجميلة ، وانتحر اثر انهيار عصبي في ١٥ حزيران عام ١٩٣٨ .

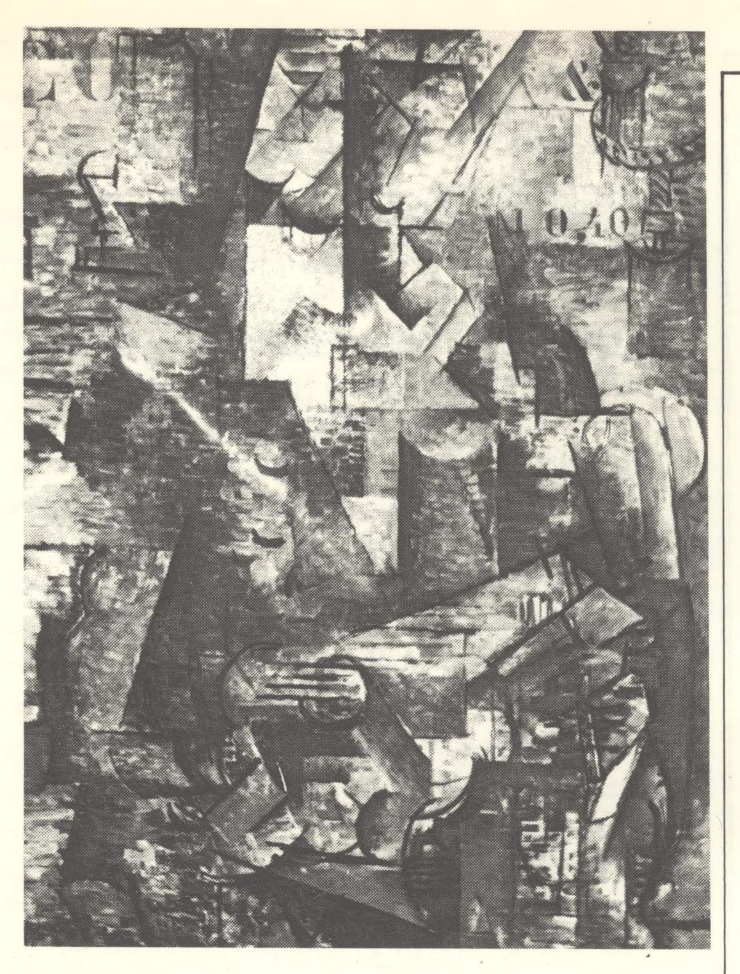
١٥ - سوتين : (سميليفيك ١٨٩٤ - باريس ١٩٤٣) مصور روسي حصل على الجنسية الفرنسية . هرب في سن ١٣ عاما الى مينسك حيث درس الرسم . دخل أكاديمية فيلنا في عام ١٩١٠ . وفي عام ١٩١٣ استطاع بلوغ باريس ، حيث قابل شاغال وليجيه ودولوني وساندراس ، وارتبط بصداقة مع موديلياني ، عاد الى سيره في البيرنه بمساعدة زبوروفسكي عام ١٩١٩ . لجأ الى شامبيني سيرفيد أثناء الاحتلال النازي عام ١٩٤١ .

كان سوتين تعبيريا واسع الخيال ، مغلقا دائما وأبدا على ذاته يعيش رؤاه الداخلية . حمل آخر معطياته الفنية امكانات في اللون لا حد لها معبرا عن ذلك بطريقة (المدرسة الحقائقية - التي تدعو الى تمثيل الحقائق برمتها) النفسية الموجعة والقاسية .

للتعبير عن السخط والاستياء ، ان كل ما فيها يدفعنا الى أفتراض أن هدف بيكاسو الرئيسي منها ، ، تحقيق عمل فني يجد فيه مشاهد من الطبقة الوسطى ، أيا كان هذا المشاهد ، بشاعة لا تحتمل ، ويتبدى هذا الاهتمام من خلال العنوان ، الذي يرجع في الاصل الى عمل من اعمال الشاعر اندره سالمون ، تمثل آنسات الافينيون بالحقيقة عاهرات شارع افينيون الكريهات في مدينة برشلونة مسقط رأس بيكاسو .

وغالبا مايزعم مؤرخو الحداثة التقليديون أن من أشد مظاهر آنسات الافينيون دلالة لم يكن ذلك العنصر العدائي حيال الجمهور وانما حقيقة أن هذه اللوحة قد دشنت ما أسماه النقاد ((مرحلة بيكاسو الزنجية)) التي أدت بدورها الى ولادة التكعيبية واننا نلاحظ ، اذا ما أمعنا النظر في النساء الخمسة ، تدرجا واضحا وملموسا انطلاقا من اليمين باتجاه اليسار ، ان رأس المرأة العارية في أقصى اليسار من اللوحة ليس الا تمجيدا واحياء للوجوه البولينيزية المميزة لاخريات اعمال غوغان ، أما الوجهان في أقصى اليمين فانهما مغايران تماما وقد استوحاهما الفنان ، دون أدنى شك ، من الاقنعة الزنجية التي أخذت تجتذب انتباه فناني الطليعة المفعم حماسة ، ان النزوع للظهور بمظهر ((البربري)) هذا أكيد ولا لبس فيه اطلاقا .

ومن غرائب تاريخ الحركة الحديثة في البداية ، على وجه الدقه ، ان هذا التصوير الجاف والقبيح في واقعه قد أدى بالطبع وبشكل مباشر الى اغراق اساليب هذه المرحلة في التكلف : التكعيبية التحليلية(١٨) ، ان لوحة « امرأة تعزف على القيثارة » للفنان براك(١٩) التي تعود لعام ١٩١٢ ، ومن جميع وجوهها ، مثال نمطي لاعمال أنجزها يومئذ كل من بيكاسو وبراك نفسه .



إمرأة تعزف على القيثارة — براك — ١٩١١

وان الزعم بأن التكعيبية ، قائمة في أصول الفن الحديث اللاحق برمته مابرح ، حتى عهد قريب جدا ، حقيقة لاتقبل الجدل ، ومع ذلك فان هناك العديد من الحجج والادلة تؤكد ان الامر على خلاف ذلك ، وان التكعيبية ليست الا تضليلا ، ان لم نقل طريقا مسدودة .

---

١٦ — **بيكاسو** : (مالاقا ١٨٨١ — موجان ١٩٧٣) مصور ونحات وحفار وخزاف اسباني . بدأ حياته الفنية في برشلونة ، أقام في باريس للمرة الاولى عام ١٩٠٠ واستقر فيها بدءا من عام ١٩٠٤ .

إن شهرة بيكاسو أوسع من أن نتحدث عنها في هذا البحث .

١٧ — **أندره سالمون** : ولد عام ١٨٨١ شاعر وناقد فرنسي ، ولد في باريس ، حرر في مجلة « الريشة » ثم في مجلة : مادبة إيزوب ، التي كان غيوم أبولليز مدير تحريرها .

نشر كتابه الشعري الاول عام ١٩٠٥ ، كان سالمون صديقا للوحشيين والتكعيبيين وصديقا لابولينير وماك اورلان وماكس جاكوب ، دافع عن الدادائية والسريالية وساهم في جميع الحركات الفنية الهامة التي ظهرت في عهده ، قص علينا سيرته الذاتية في كتابه : ذكريات لا نهاية لها .

١٨ — **التكعيبية** : حركة فنية نشأت حوالي عام ١٩٠٧ . تتميز بسيطرة الاشكال الهندسية ، (براك ، بيكاسو ، غليزس ، فيون) الخ ....

١٩ — **براك** : (أرجانتويل ١٨٨٢ — باريس ١٩٦٣) مصور فرنسي وأحد أقطاب الحركة التكعيبية ، طبيعة صامتة على طريقة السوناته ، اتسمت اعماله بالطابع التجريدي وبالاقتصاد في اللون وضوابط التصميم .

٢٠ — **بول سيزان** : (١٨٣٩ — ١٩٠٦) . مصور فرنسي ، له مكانة رفيعة في الفن الحديث . تتلمذ على بيسارو الذي ساعده على عرض بعض أعماله في معرض الانطباعيين في ١٨٧٤ . يمتاز بالوانه الحية وتعمقه في الظلال . له روائع زيتية ومائية وسما في رسم المناظر الطبيعية ولا سيما لاقليم بروفانس .

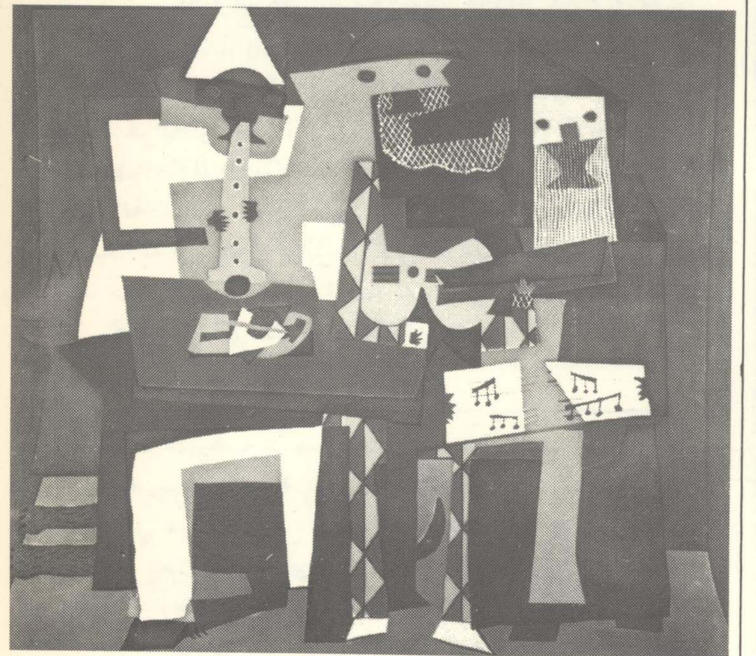
يحتل الفن الزنجي مكانه في الوقت الذي تصاعدت فيه التكعيبية التحليلية وارتقت اذ كان من عادة فناني افريقيا البدائيين ان استخدموا اشكالا بوجيهات متعددة بشكل تنفصل فيه سطوح المنحوتة ومستوياتها المختلفة فيما بينها بحدود واضحة ومرئية تماما ، كما كان سيزان(٢٠) واحدا من كبار الرواد ، فقد كان من عادته أيضا تقطيع الاشكال التي يستخدمها الى وجيهات متعددة ، بيد ان الاشكال عنده كانت تنتشر فوق سطح مستو .

● قرر بيكاسو وبراك ، ابان مرحلتهما الاولى في التكعيبية التحليلية ، الكشف عن المدى الذي يستطيعان دفع ابحاث سيزان اليه ، فقد تملكتهما مسألة تصوير الاشكال الثلاثية الابعاد وتمثيلها في بعدين اثنين دون الاساءة الى طبيعتها الثلاثية الابعاد ، ودون السماح للمشاهد ، في الوقت ذاته ، باغفال ونسيان أن السطح نفسه كان مستويا ، واعتمد الفنانان حلا بتخليهما عن قواعد المنظور التقليدي واهمالهما بالتالي لاي شكل من اشكال نشدان الخداع البصري ، وصورا على القماش في آن معا الوجوه المتعددة للشيء الواحد. وغالبا مانعتت **اللوحات التكعيبية ، خطأ ، بلوحات ((تجريدية)) مع أنها والتجريدية على طرفي نقيض ، فقد جهدت التكعيبية لبلوغ الحد الاقصى للواقع الملموس ودأبت في أن تكون وصفا للاشكال مفرطا في دقته وتحديده .**

● بينما راح الفنانون المعاصرون يتابعون اهتمامهم بمفهوم ادخلته التكعيبية ، اي ان التصوير في الحقيقة شكل من أشكال اللغة التي يمكن استخدامها لترجمة واقع ما بعبارات تختلف تمام الاختلاف عن غيرها ، **وكفوا عن منح السيادة لظواهر الاشياء ذاتها . ومن الممكن النظر الى التكعيبية التحليلية ، وبتناقض ، باعتبارها التجلي النهائي للفكر الطبيعي الذي طبع بطابعه فن أواخر القرن التاسع عشر ، والتطور المنطقي النهائي لتصوير الصالونات التقليدي .**

● وقد انتهى ، الى حد ما ، المصورون والنحاتون في فرنسا إثر صدمة الحرب العالمية الاولى ، بالتخلي عن المواقف التجريبية التي كانوا يبجلونها في السنوات العشر المنصرمة ، فاختزلت التكعيبية من تحليل صادر عن الشيء المرئي وانتهت الى توليف مبهم لعناصر تزينية ، والسطوح المنضدة والمستخدمة سابقا للايحاء بالبعد الثالث للاشياء قد استعملت من الآن وصاعدا بطريقة تقليدية تماما .

● ابدى كثير ممن انضم الى التكعيبية ، في الفترة الواقعة مابين الحربين ، ميلا للعودة الى التقليد الكلاسيكي الذي كان ولفترة طويلة سائدا في فرنسا ، تقليد بوسان(٢١) في القرن السابع عشر وتقليد آنغر(٢٢) في القرن التاسع عشر ، ان تأثير بوسان ، مثلا ، : — تكوين ذو ثلاثة وجوه — تعود الى عام ١٩٣٢ . نلاحظ في هذه اللوحة ، كما هو الحال في لوحات بوسان ، ميلا لتحويل بعض التفاصيل ، كالعيون والايدي والنهود الى رموز اصطلاحية ، خالية من اي عنصر من عناصر الملاحظة المباشرة . يبدو ان في الامر سببين : الاول ان ليجيه(٢٣) ، بصفته نصيرا للكلاسيكية ، مقتنع أن لغة فنية تنتشر بطيئا هي ، على الارجح ، **أقوى وقعا وابعد أثرا لبث واشاعة الافكار العامة المتعلقة ، مثلا ، بالنظام والهدوء ، ولكن ذلك أيضا يترك فينا انطباعا ان الفنان — الذي كان شيوعيا — قد استحوذت عليه فكرة : ان الحداثة قد ذهبت بعيدا ففقدت اتصالها بالجماهير التي كرس نفسه لها ، ان في التوفيق مابين الراديكالية الفنية والراديكالية السياسية صعوبة عانت منها الحداثة طيلة حياته الفنية .**



ثلاثة موسيقيون — بيكاسو — ١٩٢١

٢١ — نيكولا بوسان : (فيلليرس بالقرب من أندليس ١٥٩٤ — روما ١٦٦٥) مصور فرنسي ، أقام في روما من عام ١٦٢٤ وحتى وفاته . من أعماله : رعاة أركاديا ١٦٣٩ ، خطف السابينات ، انتصار فلورا ... صور بوسان بشكل خاص .. المشاهد التاريخية وامتد نفوذه على كل المدرسة الفرنسية الكلاسية .

٢٢ — آنغر : انظر حاشية رقم (٢٠) صفحة ٦٤ في العدد الاول من مجلة الحياة التشكيلية .

٢٣ — فرنان ليجه : (أرجانتان ١٨٨١ — جيف سيرايفت ١٩٥٥) . مصور فرنسي من المدرسة التكعيبية ، مجموعة : أشياء في الفراغ ، الراقصة الزرقاء (متحف الفن الحديث) عباد الشمس، نحت (باريس ، متحف الفن الحديث) .

وعلينا مع ذلك أن نعترف دون سعي الى نكران خاصية أفضل الاعمال التكعيبية ، أن خط التطور السائد كان يتجه كما يبدو باتجاه مغاير. ان الاورفية[٢٤] عند (دولونيه)[٢٥] المشتقة من التكعيبية ، قد دعمها ، وزاد عنها بحمية الشاعر والصحفي غيوم أبولونير[٢٦] ولكن دولونيه لم ينجح بالذهاب بتجاربه الى غايتها . فبعد أن بدأ بأسلوب قريب من التكعيبية ، اسلوب يشدد على اهمية اللون والحركة ويتعارض مع التكوينات الساكنة ، الى حد ما ، تلك التكوينات التي كان لها يومئذ الحظوة عند كل من بيكاسو وبراك ، انتقل دولونيه الى واحدة فقط من بين جميع النزعات الاولى للتجريدية الصرفة ، وقد تجلى ذلك في لوحاته المصورة ببقع لونية ناصعة التي تبدو وكأنها تتداخل فيما بينها، وتدور ملتفة حول نفسها ، ان « ديناميكية الحركة » فيها هي الانطباع المسيطر في هذه الاعمال ، كما كان الامر في لوحاته التشبيهية السابقة .

● وقد سبق دولونيه في السعي الحثيث للتعبير عن الحركة وابرازها ، رواد المستقبلية[٢٧] الايطالية انفسهم ، ولم تقدر اهمية هذه الجماعة في بداية تاريخ الحداثة حق قدرها على الرغم من اقامة المعارض التذكارية في تورين وغيرها التي اعادت اليها ، الى حد ما ، النذر اليسير ، مما تستحق ، **تكمن أصالة المستقبلية في أن محرضها لم يكن مصورا .**

كان ف ـ ت . مارينتي[٢٨] الذي نشر البيان المستقبلي الاول في صحيفة باريزية في شباط عام ١٩٠٩ شاعرا ايطاليا اتخذ فرنسا موطنا له منذ أمد بعيد ، ومع ذلك فان في بيانه ، دون سواه ، دلالة على الوضع في ايطاليا ، هجوم موجه ضد الخمول الثقافي الذي وقعت فيه ايطاليا ، وضد بلادة النزوع الى الماضي ، وهذه بعض اشهر عباراته : « ... ونؤكد ان بهاء العالم وامجاده قد ازدادت ثراءا بجمال من نوع جديد الا وهو جمال السرعة ، ان سيارة السباق أجمل من تمثال ربة النصر ساموتراس . » ويعلن البيان أيضا : « لاوجود للجمال الا في الكفاح والصراع . ان عملا غير عدواني لايمكن ان يكون تحفة فنية . على الفن ان يكون هجوميا وعنيفا ضد قوى مجهولة لاخضاعها للانسان . »

● يجد الدارس للحداثة ثلاثة أسباب ، على الاقل ، تدعوه للاهتمام بالمستقبلية ، أولها ان هذه الحركة لخصت ، حتى درجة الكمال ، الفكر العدائي الذي ميز الطليعة العالمية في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الاولى مباشرة . كان مارينتي وطنيا ، مغاليا في وطنيته ، مجد النزاع المسلح ، ونشد الحرب بحمية ، وكأنها بشيء ما لابد وان ينفخ دفعة هواء منعش في أهراء الماضي المتعفنة ، وقد شارك الشاعر هذا الحب للعنف فنانون وشعراء من بلدان اخرى . غالبا مانجد مارينتي يجاهر بأعلى صوته معلنا عن آرائه امام

---

٢٤ ـ **الأورفية** : مذهب لاهوتي فلسفي يعتمد على الروح وممارسة حياة تقشفية انتشرت في اليونان في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد ، يقصد بها اليوم : شكلا من أشكال الغنائية يتصل الشاعر بواسطتها مع الايقاعات التي تبعث العالم وتحييه . وتطلق هذه العبارة أيضا على الشعر المبهم .

٢٥ ـ **دولوني** : (باريس ١٨٨٥ ـ موبيلليه ١٩٤١) مصور فرنسي ، بعد بداياته المرتبطة بالوحشية ، بتأثير من سيزان ، تحول الى التكعيبية ، وذهب بها الى مرحلتها الثالثة : (الأورفية ـ كما سماها ابولينير) . وقد دلل فيها على أولوية اللون والضوئي ، والتضاد المتزامن مع ديناميكية سطوح اللون : (مجموعة مدينة باريس والنوافذ ، ايقاعات دائرية واسطوانات متزامنة) وفيها تنفصل سطوح الضوء محللة .

٢٦ ـ **أبوللينير** : **١٨٨٠ ـ ١٩١٨** اسمه الحقيقي غيوم دي كوستروفيتسكي ، شاعر فرنسي . ولد في روما وتوفي في باريس . لم يكن من أعظم شعراء فرنسا في القرن العشرين فحسب بل لعب أيضا دورا كبيرا في دفع الفن الحديث الذي كان في حداثة عهده آنذاك . نشر مقالاته الاولى عن الفن في (ايروبيان) عندما كان عمره ٢٢ عاما ، ساهم في جميع الحركات الفنية : الوحشية عام ١٩٠٤ ، التكعيبية ، حتى أنه دافع عنها قبل أن ينشر كتابه عام ١٩١٣ عن الفنانين التكعيبيين . اكتشف بيكاسو وكرس له مقالا يعود الى تاريخ ١٦ أيار ١٩٠٥ ، كان صديقا للفنان دولوني ودافع عنه وعن كيريكو والمستقبليين الطليان . ابتكر كلمة أورفيه .. كان أبوللينير باختصار يشمل بالحداثة الخلاقة مولعا بالمستقبل بلا حدود .

٢٧ ـ **المستقبلية** : مدرسة ايطالية في التصوير والنحت والادب ، ازدهرت ١٩٠٩ ـ ١٩١٥ . وحاول المستقبليون تصوير حياة القرن ٢٠ المتحركة ، ومجدوا الخطر والحروب وعصر الآلة وعاضدوا نظريا قيام الفاشية .

٢٨ ـ **مارينتي** : ١٨٧٦ ـ ١٩٤٤ . روائي ، وشاعر ، وناقد ايطالي . من أوائل الذين انضموا الى الحزب الفاشي . كتب باللغتين الفرنسية والايطالية . أشهر كتبه «الملك الذي يحب المجون» ١٩٠٥ ، وأسس مذهب المستقبلية الذي يمجد الاندفاع في عصر الآلة .

٢٩ ـ **الفورتيسية** : حركة انكليزية للفن الحديث أسسها عام ١٩١٤ المصور الانكليزي وندهام لويز . كانت هذه الحركة تطمح لتحل محل المستقبلية الانكليزية مع قبولها لمفاهيمها والدور المعطى للآلة بشكل خاص . ان هذه الحركة ، من وجهة نظر شكلية ، مستوحاة من التكعيبية التحليلية لكنها مع ذلك أنجبت فنانين تجريديين تماما .

٣٠ ـ **الطليعة** : تطلق كلمة طليعة على الحركات التي تسعى الى اكتشاف ما هو جديد ، وتقديمه وتتطرف في بحثها ، والطليعة الحقيقية هي الفن الانساني .

٣١ ـ **جياكومو بالا** : (تورين ١٨٧٤ ـ روما ١٩٥٨) مصور ايطالي . تعرف على بيسارو خلال أحد أسفاره الى مدينة باريس

سيارة سريعة - جياكومو بالا



الحركة - أومبرتو بوتشيوني



الديناميكية - جينو سفريني

الفنانين الفورتيسيين(٢٩) الانكليز ، وبعض الفنانين الروس المستقبليين . لم ينشد متطرفو الطليعة (٣٠) يومئذ الا قلب البنيان الاجتماعي الاوربي واسقاطه .. لم يكن مارينتي نفسه رجلا يساريا وانما كان راديكاليا يمينيا أنهى حياته الخاصة ليصبح بعد قليل فاشستيا مدانا اعتبر موسوليني خلالها خصما سياسيا أكثر منه حليفا .

ومن أهم مظاهر المستقبلية أنها كانت أول حركة نظمتها وادركتها الطليعة التي رغبت بابتكار هويتها والتعريف بها بدلا من ان تضع هذه المهمة بين يدي النقاد ، فكانت الدعاية بالفعل من مهام مارينتي الرئيسية منظم التظاهرات المستقبلية ، في جميع أصقاع ايطاليا لينتقل بها بدءا من عام ١٩١٢ الى جميع انحاء أوربا .. يقاس نجاح هذه الاجتماعات والتظاهرات ، بما أثارته حولها من صخب وضجيج .

وتقود أهمية المستقبلين أيضا لسبب ثالث :

موهبة من استطاع مارينتي اجتذابه من الفنانين الى معتقده والوجهة التي اتخذتها اعمالهم بتأثير منه .. وقد نذر أشهر العارضين المستقبليين أنفسهم لتمثيل وتجسيد الحياة الحديثة التي تميزت ، حسب رأيهم ، بالسرعة المجنونة والديناميكية الجامحة ، وهم جياكومو بالا(٣١) وأومبرتو بوتشيوني(٣٢) وجينو سفريني(٣٣) (أولئك الذين وقعوا على البيان التقني للتصوير

وانضم الى التنقيطية ، ثم تعرف على مارينتي وانضم الى المستقبلية عام ١٩١٠ ووقع مع زملائه البيان المستقبلي الاول وفي عام ١٩١٤ نشر مع ديبرو بيان تجديد البناء المستقبلي للعالم .

٣٢ - **أومبرتو بوتشيوني** : (روجيو دي كالابريا ١٨٨٢ - سورته فيرونه ١٩١٦) مصور ونحات ايطالي أقام في روما عام ١٩٠١، تردد على مرسم بالا فنان التقسيمية . زار باريس وروسيا وبادوا والبندقية . اهتم بالثقافة الرمزية لـ « سيزسيو » ومونش وبالثقافة الالمانية وكتابات برغسون . ووقع البيان المستقبلي الاول والبيان التقني للتصوير المستقبلي . كتب عام ١٩١٣ بحثا حول التصوير والنحت المستقبليين وأنجز لوحاته المستقبلية الشهيرة وبدأ في انجاز أعماله النحتية . وفي عام ١٩١٥ ابتعد بالتدريج عن الفن المستقبلي .. وتوفي في جبهة القتال .

٣٣ - **جينو سفريني** : (كورتونا ١٨٨٣ - باريس ١٩٦٦) مصور ايطالي ، غادر توسكانيا متجها الى روما عام ١٨٩٩ حيث قابل بوتشيوني في مرسم بالا . كرس نفسه للتصوير ونسخ لوحات الفنانين القدماء وفناني عصر النهضة الفلورنسيين . ذهب الى باريس عام ١٩٠٦ حيث قابل موديلياني وماكس جاكوب وسوزان ڤالادون واوتريللو ودوفي وجماعة بيكاسو وبراك . وقع البيان المستقبلي عام ١٩١٠ . وارتبط بصداقة متينة مع جوان غري الذي قدمه الى ليونس روزنبرغ . نشر عام ١٩٢١ كتابه : من التكعيبية الى الكلاسية .

المستقبلي) ، ان لوحة : « المدينة الصاعدة » للفنان بوتشيوني والتي تعود لعام ١٩١٠ ، في هذا الصدد ، تعتبر لوحة نمطية لاعمال هؤلاء الفنانين ، ان الاهتمام الذي احس به المصورون المستقبليون حيال الحركة قد دفعهم الى النظر في مسألة **التزامن ، فصوروا في لوحة واحدة مراحل الحركة المتعددة بطريقة مستوحاة من تجارب قام بها قبل سنوات المصور الفوتوغرافي ا . ج ماريه (٣٤) في تحليله للحركة تصويريا . وقد ذهبت المستقبلية ، باهتمام التكعيبية بنسخ المظاهر المتعددة للشيء الواحد وفي وقت واحد معا ، خطوة اخرى الى امام ، بأن اضافت اليه العنصر الزمني . وبذلك يكون الفن الغربي قد باشر للمرة الاولى ، منذ ولادة المنظور ، بالتعبير عن الزمن في حدود اللوحة الواحدة كما أن الفنان لم يعد يقتصر على ترداد حركة واحدة مسمرة ، ولابد ان يتكشف لنا في المستقبل وقد اغتنى بالنتائج .**

● وكانت المستقبلية قد ظهرت في روسيا بعد ايطاليا بوقت قصير وتأصلت في موسكو من أكثر حركات الطليعة في العالم تشابها مع المستقبلية الايطالية سواء بأفكارها أم بطرائقها ، وتختلف **الطليعة الروسية عن** مثيلتها الايطالية ، وبوضوح انها كانت اكثر اصطفائية — اكثر اعتمادا على التوفيق بين النزعات الفنية — وانها سلكت تطورا اكثر تعقيدا . فقد اجتاز اغلب الفنانين الروس وابرزهم ، على سبيل المثال ، مرحلة البدائية المستحدثة التي قربت اعمالهم من اعمال الوحشيين ويتجلى هذا الميل في لوحات مالفيتش(٣٤) ولاريونوف(٣٥) وغونتشاروفا(٣٦) كما تأثروا بسحر التكعيبية وجاذبيتها

بيد ان اكثر سمات المستقبلية الروسية اثارة للانتباه هو الظهور المبكر للتجريدية الصرفة . ان تكوينات مالفيتش وتشكيلاته التفوقية (مربع احمر ومربع اسود) المصورة في بداية الحرب العظمى تطلق العنان لتطرفية واضحة ، كما هو الامر في كل ما انتجه طيلة الاعوام الثلاثين اللاحقة فنانو الطليعة ، أيا كان ممثلها .

● وتوضحت الكثير من المشاكل ، التي مابرحت تثير اهتمام الفنانين الحديثين ، للمرة الاولى في روسيا طيلة السنوات التي سبقت ثورة ١٩١٧ وتلتها . واتجهت الطليعة الروسية اثر الثورة مباشرة بقيادة تاتلين (٢٧) المنافس الاكبر للفنان مالفيتش ، نحو الالغاء الشامل للفن بانضوائها في لواء حركة جديدة ، الا وهي البنائية ، فطرحت مبدأ اساسيا لها : **على الفنان أن يغدو تقنيا في مجتمع تقني ، وان يستعمل أدوات ومواد الانتاج الحديث ، وقد صرح الكسي غان(٣٨) في نص هام كتبه عام ١٩٢٠ : ان بنائيتنا قد أعلنت حربها المطلقة على الفن لان وسائل الفن وخصائصه تعجز عن تقديم الشكل النسقي المناسب لوجدان واحساس وسط ثوري .**

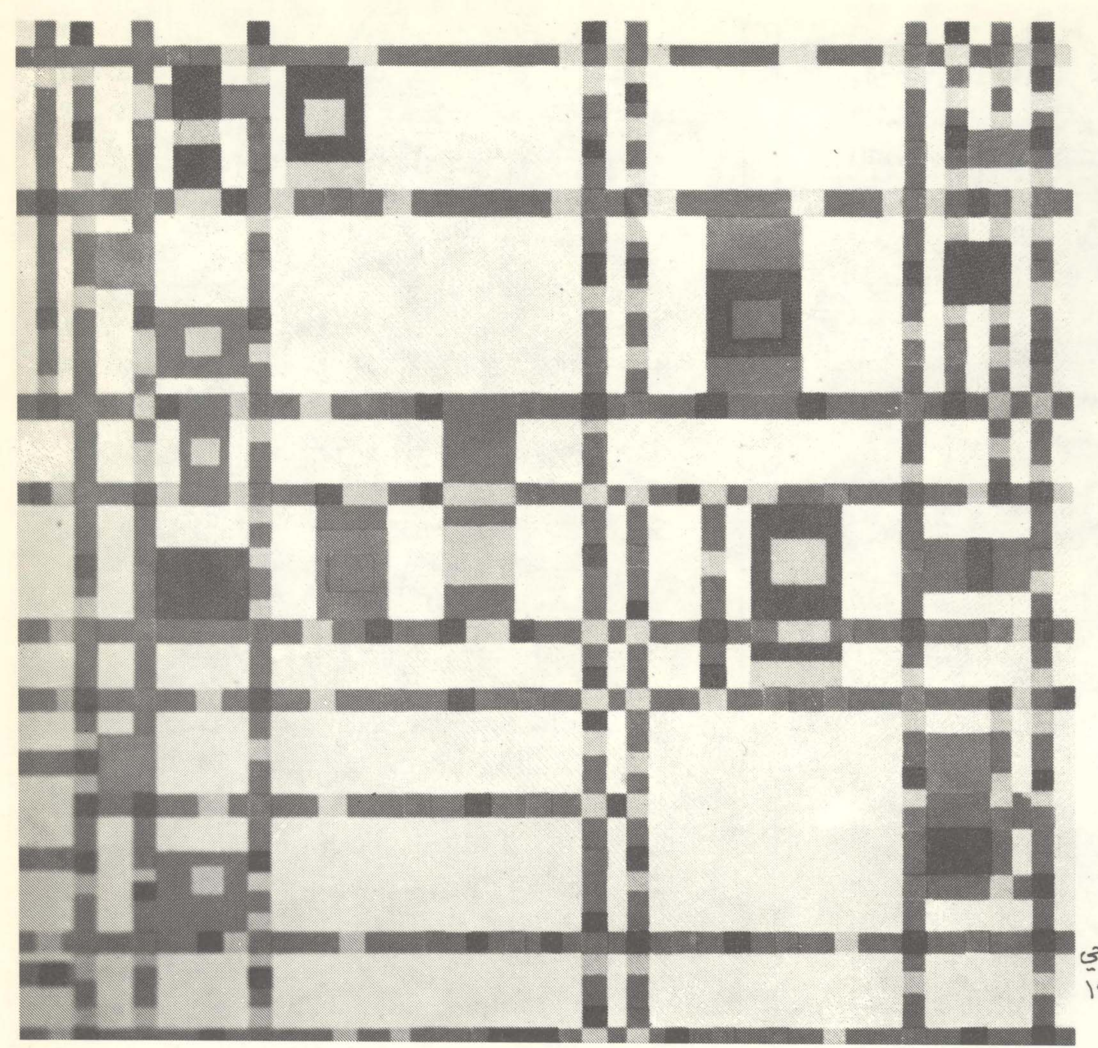
ان البنائية(٣٩) واحدة من الاتجاهات الرائدة التي سبقت مباشرة الفن التجريدي الهندسي(٤٠) الذي مازال يمارسه العديد من الفنانين المعاصرين ، بيد ان لهذا الفن التجريدي جذورا في كل البلاد المنخفضة والمانيا ، وجدت البنائية في هولندة نقيضها ممثلا في جماعة لقبت نفسها بـ « جماعة الاسلوب »(٤١) التي تأسست عام ١٩١٧ في الوقت الذي اشتد فيه سعير الحرب ، ومن اشهر الفنانين المرتبطين بهذه الجماعة بييت موندريان(٤٢) الذي تأثر بالتكعيبية التحليلية ، بعد أن

٣٤ — مالفيتش : (كييف ١٨٧٨ — لينينغراد ١٩٣٥) مصور روسي . بعد مرحلته القريبة من الانطباعية المتأخرة انتقل الى الشعاعية Rayonnisme (١٩٠٨ — ١٩١٠) نشر بيان التفوقية مع شعراء الطليعة الروس ولاريونوف وغدا رائد الحركة التكعيبية المستقبلية الروسية . قدم عام ١٩١٣ لوحة « مربع أسود على خلفية بيضاء » اول انموذج من نماذج اللوحة التفوقية . نظم معرض « ذنب الحمار » عام ١٩١٢ ، وانشغل بديكور المسرح . عرض لوحته الشهيرة « مربع ابيض على خلفية بيضاء » عام ١٩١٧ . وفي عام ١٩١٩ سمي استاذا في المدرسة الوطنية بموسكو . نشر عام ١٩١٥ كتاب « عالم التمثيل (التصوير والرسم) وصدر عام ١٩١٧ في نشرات الباوهاوس وقابل في العام نفسه كاندينسكي .

٣٥ — لاريونوف ميخائيل فيدوروفيتش (ميشيل لاريونوف) : مصور فرنسي من أصل روسي (تيراسبول ١٨٨١ — فونتي — أو — روز ١٩٦٤) قبل طالبا في مدرسة التصوير والنحت والعمارة في موسكو عام ١٨٩٨ حيث قابل غونتشاروفا وهجر الدراسة ليعمل وحده . رافق عام ١٩٠٦ دياغيليف في باريس ، واهتم بتقديم الفن الروسي في صالون الخريف . شكل عام ١٩٠٧ جماعة الوردة الزرقاء عبر من خلالها عن أفكاره في مجلة توازون دور . واشترك في عدم معارض واعد لها — معرض ذنب الحمار — الهدف — ...

رحل الى باريس عام ١٩١٤ مع دياغيليف وعرض مع غونتشاروفا عند ابولينير المدافع بعناد عن « الاشعاعية » عاد الى روسيا عند نشوب الحرب واشترك بمعرض « السنة » قبل ذهابه الى سويسرا . هجر التصوير ليعمل في ديكور الباليه . صمم ونفذ العديد من الديكورات المسرحية : ديكور والبسة باليه بورسعيد — الحكايا الوسية — الثعلب — الباليه الروسية — السيمفونية الكلاسية لبروكوفييف — وقد اشترك في عدة معارض فنية خلال هذه الفترة . أصيب في أخريات حياته بشلل نصفي اضطره للرسم بيده اليسرى وقد داهمه الموت وهو في هذه الحال .

٣٦ — **غونتشاروفا** : مصورة روسية (لاديجينو ، قولا ، ١٨٨١ — باريس ١٩٦٢) بعد دراستها للنحت في مدرسة التصوير والنحت والعمارة في موسكو عام ١٨٩٨ كرست نفسها للتصوير . كانت كثيرة الترحال الى روسيا حيث توفيت . انضمت الى جماعة «الشعاعية» حيث وقعت البيان عام ١٨١٣ ، تركت روسيا مع لاريونوف راحلة الى باريس عام ١٩١٤ وعرضت معه عند بول غيوم . عملت في ديكور الباليه ، دون



برود واي .... بوجي ووجي
موندريان ١٩٤٢

أن يتخلى عن تصوير « الحامل » . رسم عام ١٩١٤ ديكور باليه الديك الذهبي وصمم ثياب الراقصين (للموسيقار رمسكي كورساكوف) وفي عام ١٩٢٢ باليه أعراس الفجر ، والستار عام ١٩٢٣ – واعراس لسترافينسكي عام ١٩٢٦ – وقد ساهمت خلال تلك الفترة في معارض لاريونوف جميعها كما اشتركت عام ١٩٤٨ في معرض « الشعاعية » وفي معرض دياغيليف عام ١٩٥٤ في لندن .

٣٧ – تاتلين فلاديمير لوفغرا فوفيتش تاتلين : مصور ونحات ومعمار روسي (خاركوف ١٨٨٥ – موسكو ١٩٥٣) سافر الى باريس عام ١٩١٣ تشير أعماله الى ولادة البنائية المناهضة لتفوقية ماليفيتش، أدار المراسم الاختبارية في موسكو ثم في بطرسبورغ عشية ثورة ١٩١٧ وصمم بين عامي ١٩١٩ – ١٩٢٠ ماكيت « نصب الاممية الثالثة » البرج الحلزوني بكتله الدائرية ذلك البرج الذي يتجاوز بمراحل ارتفاع برج ايفل ، وهو النموذج الاول للفن الحركي .

اهتم تاتلين بعد ذلك بالمسرح والسينما وبمشروع الآلة الطائرة.. الى أن انتصرت الواقعية السوفييتية عام ١٩٣٢ فقبع في الظل .

٣٨ – الكسي غان : أحد أهم رواد الحركة البنائية في بدايتها في الاتحاد السوفياتي .

٣٩ – البنائية : « اسلوب تعبيري أوجده بفسنره .

قال ماليفيتش يشرح هذه الحركة : اني أقصد بالتفوق ، تفوق وسيطرة الاحساس الخالص في الفن » .

٤٠ – في الاصل وردت عبارة هاردادج وتعني هذه العبارة حرفيا « الزاوية الحادة » وابتكرها الناقد جول لانفسز في نهاية الخمسينات ، وقد قيل عنها بأنها غامضة وير دقيقة كما قل استعمالها في أيامنا هذه .. وهي عبارة عن تسمية اسلوبية لا يقصد منها أي حركة فنية وانما نزعة من النزعات التجريدية الهندسية لما بعد الحرب . وقد استخدمت لتعني بخاصة نتاج الفنان الامريكي السورث نيللي ، ويمكن لهذه العبارة أن تطبق على نتائج الكساندر ليبر مان وكينيث نولند .

٤١ – الاسلوب : اطلق هذا الاسم على جماعة فنية وعلى المجلة التي صدرت عام ١٩١٧ في ليد (البلاد المنخفضة) على يد فان دويسبورغ للدفاع عن مفاهيم موندريان التشكيلية ، تلك الجماعة التي ضمت أيضا فان دويسبورغ نفسه وبارت فان درليك وهوزار وفان تونجرلو والشاعر كون والمعماريين اود وويلز وفان تاهوف .

٤٢ – موندريان : (أمرسفور ١٨٧٢ – نيويورك ١٩٤٤) مصور هولندي اشتهر على أنه مؤسس الفن التجريدي الهندسي ، اشتهر بحبه للاختزال في الاشكال حتى توصل الى خطوط متعامدة والوان أساسية .

بدأ حياته الفنية رمزيا ، وذلك أثناء اقامته في باريس ، التي بدأت عام ١٩١٠ وانتهت عام ١٩١٤ . وبعد أن أبعد عن بلده بسبب تصاعد الحملات العدوانية . أخذ موندريان بالتطور متجها نحو اسلوب هندسي صرف بمعزل عن اي اعتماد على الاشخاص او المناظر الطبيعية، وانتهى به المطاف عندما بلغ مرحلة اصبحت فيها العناصر الشكلية بسيطة الى اقصى الحدود ، شرائط سود ضيقة تقسم سطح اللوحة الى خانات (اسود وبيض ورمادية) بالاضافة الى الالوان الثلاثة الاساسية وفي أحريات حياته كان على موندريان المنفي الى امريكا ان يبرهن على ان – في اسلوبه – الادنى – قدرة على التطور غير متوقعة وتشهد على ذلك لوحته الرائعة « برودواي ... بوجي ووجي » التي انجزها حينئذ في الولايات المتحدة . وكان لاخريات اعماله الفنية قصب السبق على بعض ابتكارات الفن الحركي كما بعد الحرب .

وكان من بين فناني جماعة الاسلوب في هولندة وفناني الباوهاوس (٤٣) التي تأسست في ڤيمار عام (١٩١٩) علاقات وثيقة . استقر هدف جماعة الباوهاوس **على انجاز فن نهجي علمي ينسجم والوسط التقني الحديث ، مثلهم في ذلك مثل البنائية ، فتوصلوا شيئا فشيئا الى الاعتقاد بأن الفنون الجميلة لم تكن مطلقا الا اشكالا تجريبية للرسم الصناعي ، ويتكشف ميلهم هذا واضحا في بداية العشرينات في أعمال واحد من بين أكثر رواد الباوهاوس نمطية .**

● بيد ان أي فن تجريدي لم ينزع الى النفعية، حتى الباوهاوس . ويصح هذا بخاصة على نتاج كاندينسكي(٤٤) الذي ارتبط بهذه المدرسة ارتباطا وثيقا ، اننا نجد في كاندينسكي الشخصية الرئيسية لان بمقدوره ان يفخر ، اكثر من اي كان ، بكونه مبدع الفن التجريدي الصرف ، ومع ذلك فان للتجريد عنده معنى شديد الاختلاف عما اتخذه من معنى بعض من زملائه ، اذ كان التجريد بالنسبة لهم وسيلة هدفها **تجريد الفن من صفة القداسة لجعله دنيويا ، اما التجريد بمفهوم كاندينسكي فقد كان ، على العكس من ذلك ، ذريعة لابراز المضمون الروحاني والصوفي للفن والتشديد عليه . فالفن بالنسبة له : طريقة في التعبير عن هويته الذاتية مثله في ذلك مثل سوتين .**

● ولد كاندينسكي في موسكو عام ١٨٦٦ ، الا انه بدأ في ممارسة التصوير باقترابه من الثلاثين من عمره ، غادر روسيا وذهب الى المانيا حيث درس في ميونيخ بتوجيه من الفنان الرمزي فرانز ڤون ستوك(٤٥) ليشتهر بعد حين باعتباره قائدا للطليعة وموجها لها . يجتمع في نتاجه تأثير حركة الفن الجديد الالمانية وتأثير الوحشية . درس ايضا النظريات الخاصة باللون وفقا لمدرسة بون آفن الفرنسية . وقادته دراساته الى الاستنتاج : ان لابد لـ « الضرورة الصميمية » الذاتية، وان تكون القانون الوحيد للفنان : **« لايمكن لتناغم الاشكال والالوان ان يرتكز الا على شيء واحد : الاتصال المتعمد مع النفس الانسانية . »** وبدأ كاندينسكي بالابتعاد رويدا رويدا عن الفن التشبيهي ، وصور في عام ١٩١٠ اولى تكويناته التجريدية الصرفة ، ان هذه الاعمال المرتجلة الاولى انفجارات فرحة لشعوره الصوفي ؟ الا انها لم تجد مايبررها في بعض التزامات الفنان حيال المجتمع بل في واجبه حيال نفسه وفي حاجته الى كشف النقاب عن النواة الداخلية لكينونته الذاتية .

وغدا اسلوب كاندينسكي بتأثير البنائية ، حتى قبل انضمامه الى الباوهاوس – وقد حدث ذلك عام ١٩٢٢ – اكثر انتظاما ، واقل غنائية ، **بيد أنه لم يستطع قط ان يتحول بأسلوبه الى جمالية نفعية صرفة . ان الكتيب الذي نشره عام ١٩١٢ – الروحانية في الفن – كان لابد وان يصبح مرجعا لفناني الجيل اللاحق ولاسيما في الولايات المتحدة .**

● ليس الفن التجريدي من عبر دون غيره عن راديكالية جيل الحداثة الاول ، فقد ادت الحرب العالمية الاولى الى ردود فعل تختلف ومايراه فنانو اليوم عنفا غبيا ومريعا ، حتى ولو كان هذا العنف أمرا تمنو هم انفسهم ام زملاؤهم ان يزداد تأججا . فقد تلت الطاقة المتفائلة للمستقبلية عدمية مختلف حركات الدادا اليائسة التي حددت تاريخ ولادتها في الوقت الذي بلغت فيه الحرب ذروتها . كانت مدينتا زيوريخ ونيويورك – المدينتان القائمتان خارج منطقة النزاع – من أشد مراكز الدادا (٤٦) فعالية . وانضم الى انفجار الفعالية الجديد فنانون وشعراء من جميع القوميات ، فقد فاقت حركة الدادا بمواطنيتها العالمية مختلف الحركات الفنية التي سبقتها ، وطريقة اعادة طرحها لاشكال الفن ، نفسها من أشد مظاهر الدادا تخريبا . .

● كان مارسيل(٤٧) دوشامب من المع الدادائيين ذكاء واكثرهم ثقافة وممن طفت اهميته ، كما يبدو لنا اليوم ، على غيره من الفنانين ، انه سليل أسرة فنية ، اخواه البكران هما المصور جاك ڤييون (٤٨) والنحات (ريمون ديشان ڤييون) وتركت لوحته : عار ينزل السلم – اثرا عميقا وغير متوقع في صالون ارموري شو في نيويورك ، فوصفت احدى الصحف هذه اللوحة المستوحاة بالتاكيد من التكعيبية – المستقبلية ، وكأنها بـ **« انفجار في ورشة للصناعات الخشبية »** . لقد كانت هذه العبارة كافية لصنع شهرة المصور .

● بيد أن دو شامب لم يكن ، كما يبدو ، ممن يعتد بمواهبه الفنية ، بينما تكشفت فيه موهبة فيلسوف يسخر من الحداثة ، كانت أشياؤه الجاهزة من أشد ابتكاراته تخريبا ، وان افضل ما نقوم به لوصفها

خطوط سوداء ١٩١٣ ڤاسيلي كاندينسكي

٤٣ ـ باوهاوس : مدرسة للفن بألمانيا ، أحدثت انقلابا في التعليم الفني بجمعها بين الدراسات الفنية الخالصة وتعليم الحرف. أسست ١٩١٩ بڤيمار ، وكان مديرها والتر غروبيوس وطرقت كل مجالات التعليم الحرفي، ودرست مشكلات الصناعة في الانتاج الجماعي. قوبلت بمعارضة شديدة لاتجاهها وأغلقتها الحكومة الالمانية نهائيا (١٩٣٣) ولكن الافكار التي نشرتها عن العمارة والصناعات لقيت ص، ٠' اذ نقل عنها معهد شيكاغو للتصميمات نظرياتها الدراسية .

٤٤ ـ كاندينسكي : انظر العدد الاول من الحياة التشكيلية ، صفحة ـ ٦٨ ـ حاشية رقم ـ ٣٠ ـ .

٤٥ ـ فرانز فون ستوك : مصمم ديكور ومصور ورسام الماني (١٨٦٣ ـ ١٩٢٨) مارس أيضا النحت والعمارة ـ بنى ڤيلا في ميونيخ بأسلوب كلاسيكي جديد وتحولت عام ١٩٦٨ الى متحف اختص بعرض أعماله .



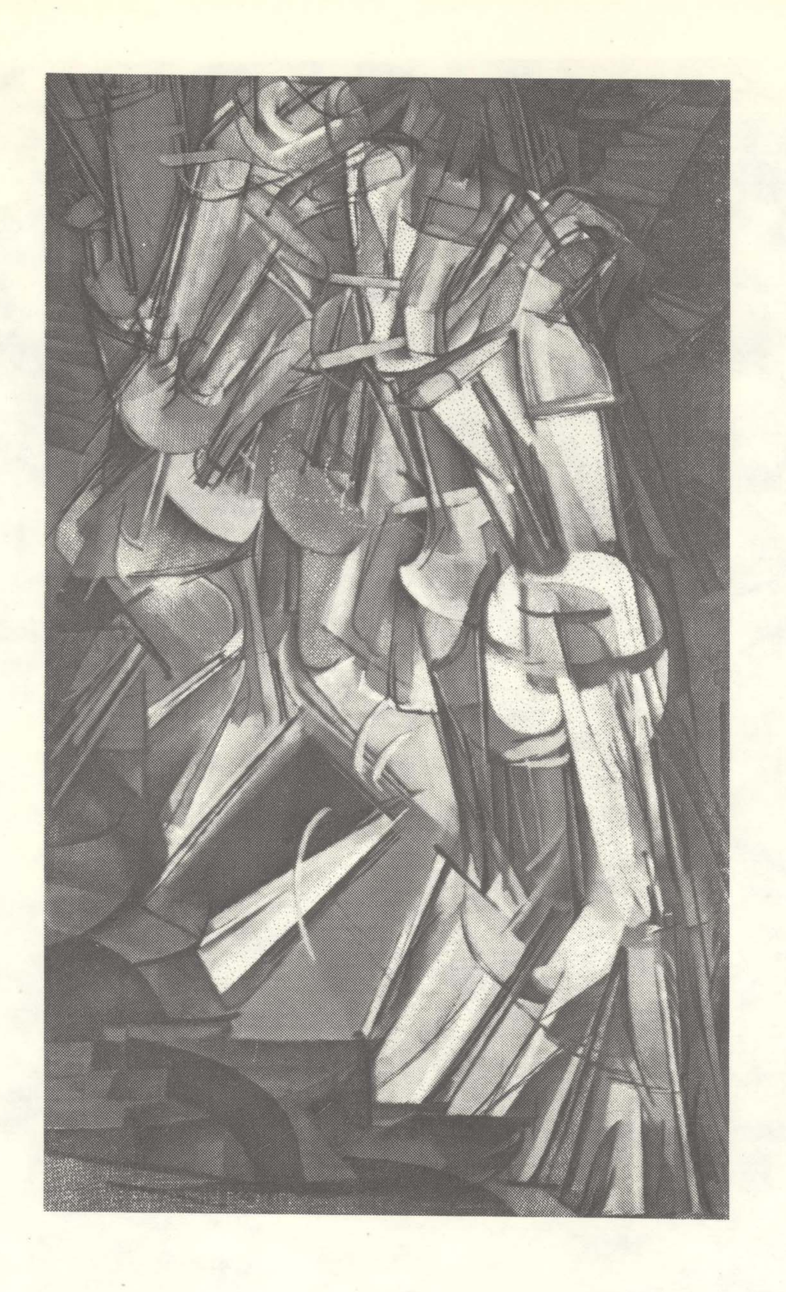
هو أن نعود ، على نحو ما ، الى مبتكرها نفسه .. « قال **أحد اصدقائه المقربين : ان الحياة بالنسبة لمارسيل دوشامب دعابة سوداوية لاتستحق مشقة تقصيها والتعمق فيها ، وليست عبثية الحياة المطلقة والطبيعة المحتملة لعالم مجرد من اي قيمة ، بالنسبة لذكائه الفائق ، الا نتائج منطقية لمقولة ديكارت : انا افكر فانا موجود . » .**

● وبتوكيد دوشامب على ان بامكان اي شيء ان يتحول الى عمل فني عن طريق عنونته فقط ، وعرضه على الجمهور كما هو ، يكون قد أطلق العنان لقريحة ساخرة هدامة ، ومن الممتع حقا ان يعرض الفنان ، مثلا ، في معرض أقامته الطلبعة مبولة من البورسلين بتوقيع (ر . موت) ونستمع الى زملائه وأعضاء لجنة التحكيم بعد ذلك وهم يتنكرون لآرائهم الذاتية الاباحية.

● **ومع ذلك فان الاشياء الجاهزة تطرح علينا سؤالا هاما :**

كيف نتحقق أن في الاشياء الجاهزة بالفعل عملا فنيا ؟ قدم دوشامب في هذا الصدد جوابا مشوشا : « اننا نعتبر الشيء الجاهز عملا فنيا لانه سبق لنا ان استعددنا لفعل ذلك ولاننا قد قبلنا مسبقا أن الشيء المعروض يخص فئة استثنائية » والح دوشامب على أن اختياره للاشياء الجاهزة في الواقع « لم تمله عليه قط متعة جمالية ، بل كان صادرا عن رد فعل استخفاف بصري وغياب كلي للذوق ، رديئه وجيده ... اجمالا ، انه خدر عام » . كان دوشامب يهدف ، على نحو ما ، الى قطع الطريق في وجه موازين الحكم الجمالي القائمة تقليديا . ومنذ ذلك الحين لم يعد بمقدور الحال أن تستقيم .

وساعدت العدمية على استمرار الدادائية لتأثر الاخيرة البالغ بها ، وقد سبقت الدادائية ، في مناطق أخرى من العالم ، دلالات مرشدة كان بمقدور الفن أن يسير على هديها ، من أهم تلك الدلالات ما قدمه لنا التصوير الميتافيزيقي الذي بدأ على شكل تعبير شخصي للفنان الايطالي الشاب جيورجيو دي كيريكو(٥٠) نحو عام ١٩١١ أو ١٩١٢ ، والذي برز طيلة سنوات الحرب مما أدى الى ظهور حركة فنية بعد قبول كيريكو بانضمام الفنان المستقبلي كارلو كارا اليه ، ورغب الفنانان القيام باحياء رصانة التصوير الكلاسيكي وهدوءه - احدى الخصائص التي حاول المستقبليون هدمها والقضاء عليها - كما أدرك الفنانان ، في الوقت نفسه ، ما أصاب عواطف الانسان وأحاسيسه من تحول عميق . قال كيريكو : « **اننا نستخدم التصوير في سبيل خلق نفسية ميتافيزيقية جديدة للاشياء .** » **وغالبا ما كانت تكمن في الرصانة الجلية للعالم المرئي الذي**



عارية تنزل على السلم - مارسيل دوشامب ١٩١٢

---

٤٦ - **الدادائية** : مدرسة في الفن والادب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣) في سويسرا سنة ١٩١٧م. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير . وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والابداع . ولقد اختلفت زعماؤها فأسس اندره بريتون الحركة السريالية .

٤٧ - **مارسل ديشامب** : انظر العدد الاول الحياة التشكيلية صفحة - ٦٦ - حاشية رقم (٣٤) .

٤٨ - ٤٩ **جاك ڤيون - وريمون ديشان ڤيون** :

ريمون ديشان ڤيون . (دانفيل ١٨٧٦ - كان ١٩١٨) نحات فرنسي . هجر الطبابة ليعمل في النحت . أما (جان ڤيون) فمصور وحفار فرنسي (دانفيل ١٨٧٥ - بوتو ١٩٦٣) .

ابتكره المصورون الميتافيزيقيون آثار القلق والكابوس وما يتسلط عليه من هواجس ، ذلك أن هذا العالم ، شاء الفنان ام ابى ، يبوح بالمظاهر الخفية لطبيعته الخاصة ويفضحها .

وبقي على سريالية ما بعد الحرب أن تحول هذا الكشف الى نظام منطقي وتشيده وفق المبدأ ، افتتنت السريالية بأعمال فرويد وأرادت أن تستخدم الفن للكشف عن عالم اللاشعور الخفي .

● أسس ماكس ارنست (٥٢) فريقا من الدادائيين في كولونيا عام (١٩١٠) واستقر في باريس عام (١٩٢٢) وغدا بحق أول مصور سريالي . ان لوحة : « **طفلان يهددهما عندليب** » من أكثر أعماله السريالية الاولى شهرة . عاد الفنان ، من الناحية التقنية ، الى التكعيبية التحليلية باستعماله الكولاج(٥٣) (اللصق) لكننا نستطيع بالاضافة الى ذلك ، مقارنة أعماله بأعمال فنان ألماني دادي آخر ألا وهو كورت شفيترز(٥٤) ، وعلى الرغم من ذلك فقد كان هدف أرنست مختلفا تماما ، **سعت التكعيبية الى التشديد على توزعها ما بين الواقع المصور والواقع الفعلي عن طريق تدخل مفاجيء للواقع الثاني في الاول . يحاول شفيترز أن يعيد للاشياء التي أبعدها التصوير باعتبارها أشياء قذرة نافلة ــ بطاقات النقل القديمة وقصاصات ورق الصر ــ وذلك باعادتها الى اللوحة وتنظيمها في الفن ، وأراد أرنست بعمله هذا أن يضعنا وجها لوجه أمام عالم غني بالتشكيلات المثمرة بل والمفاجئة وقد اختيرت الاشياء التي يستخدمها باعتبارها صورا ، من جهة ، ولانها ذات قيمة ، من جهة أخرى .**

● بما أن السريالية قد شددت بمثل هذا الشكل على تلقائية وحدس الوعي الباطن فربما يكون مدهشا أن نلاحظ اكتفاء وتمسك بعض اكثر فنانيها شهرة بتقنية تقليدية حتى بدوا وكأنهم قد أهملوا قسما لا بأس به من ابتكارات العهد الفائت وابداعاته . ولكن المصورين دالي(٥٥) ورينه ماغريت(٥٦) قد صمما على اظهار رؤاهما واضحة جلية قدر المستطاع فاختارا للتوصل الى ذلك طريقة كان لهما كبير الامل في أن تكون بالنسبة لنا سهلة المنال ، وذلك ما دفع فنانا مثل ماغريت للمحافظة على أسلوبه السكوني طيلة حياته الفنية . فلم يكن التصوير بالنسبة له غاية في ذاته بل كان ، وببساطة ، وسيلة اتصال لا غير .

● رأى بعض السرياليين البارزين أن على الفنان المحافظة على خصائص التصوير الملازمة له والتمسك بها . من هؤلاء جوان ميرو(٥٧) ، اذ تكشف لوحته : بيت هولندي من الداخل ، عن معالجتها لمسائل الفراغ ومعضلاته التي تدين بالكثير للتكعيبية .. وتتبدى في هذه اللوحة بداية أسلوب ميرو ــ أسلوب كان لا بد من تطويره فيما بعد ــ انه طريقة في التصوير تشبه الكتابة الى حد بعيد ، بالاضافة الى الاشكال الرمزية المنتشرة على القماش كمجموعة من الحروف الهيروغليفية ، ولكن هذا الميل سيتكشف لنا في فن ما بعد عام ١٩٤٥ وقد أفعم بالنتائج .

● ان ما يهمنا في هذه الحالة ، ليس ما بلغ اليه بعض السرياليين من تطور شخصي ، أيا كانت شهرتهم ، وانما يسترعي انتباهنا طبيعة الحركة السريالية نفسها . ان تاريخها الذي أحاط بالشعر والسياسة كاحاطته بالفنون البصرية قد توثق بالمستندات وان غلب تفسير وقائعه التناقض .

● تأسست السريالية رسميا عام ١٩٢٤ مع اعلان بيانها الاول ، انه وثيقة هامة أهمية البيان المستقبلي الذي صدر عام ١٩٠٧ . واليكم كيف حدد البيان كلمة « السريالية » وعرفها : « **آلية نفسانية ذاتية ، يقصد بواسطتها ايضاح وظيفة التفكير الحقيقية ، سواء كان ذلك بصورة شفوية أو كتابية أو بأي شيء آخر ، انها**

---

٥٠ ــ دي كيريكو : مصور ايطالي (فولو ، اليونان ، ١٨٨٨) تعرف عليه أبولينير منذ ١٩١١ ، يعتبره السيرياليون من كبار الرواد .

انظر كتاب « الفن في القرن العشرين » صفحة ١١٢ .

٥١ ــ كارلوكارا : مصور ايطالي (كورانينتو ١٨٨١ ــ ميلانو ١٩٦٦) أحد باعثي المستقبلية ثم التقى بالفنان كيريكو وغدا متعصبا للميتافيزيقية متحمسا لها .

٥٢ ــ ماكس ارنست : مصور فرنسي من أصل ألماني (بروهل ١٨٩١ ــ باريس ١٩٧٦) سيريالي . كان في أوائل أيامه من رجال حركة الدادا . تتوزع أعماله في متاحف العالم : متحف الفن الحديث بنيويورك .

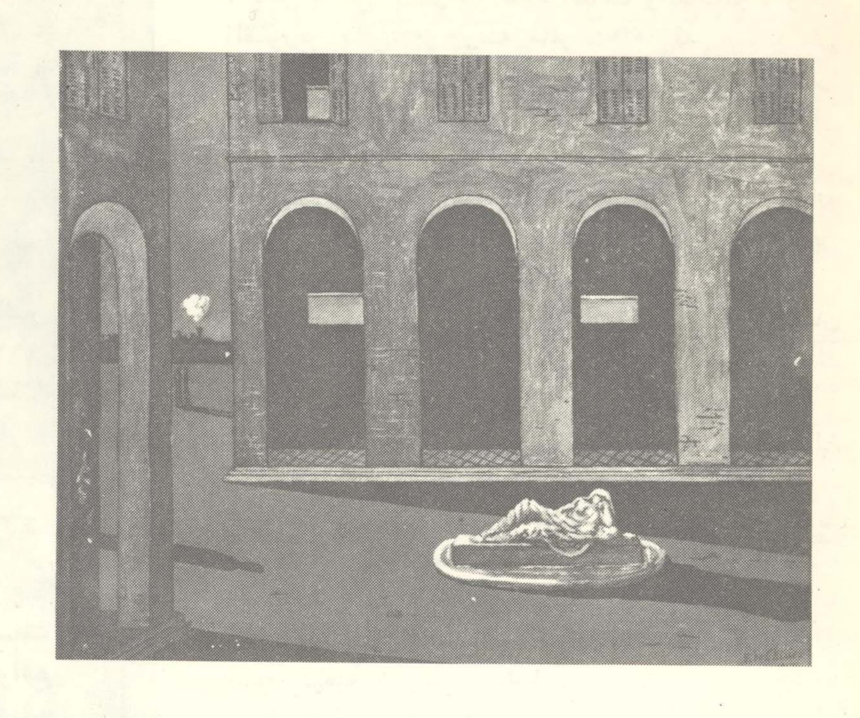
٥٣ ــ كولاج : (تلصيق) طريقة في التصوير تلصق فيها أشياء على اللوحة أوجدها براك وبيكاسو عام ١٩١٠ .

« معجم مصطلحات الفنون »

٥٤ ــ كورت شفيترز : مصور ونحات وكاتب ألماني (هانوفر ١٨٨٧ ــ آمبليزيد ، بريطانيا العظمى ١٩٤٨) ساهم بشكل خاص مع الطليعة وبخاصة في حركة الدادا .

٥٥ ــ دالي : (١٩٠٤ ــ) مصور اسباني من المدرسة السريالية . مارس الاتجاه المستقبلي والتكعيبي قبل أن يهجر الفن التجريدي ويتجه الى السريالية . يمتاز بمقدرة فائقة على الرسوم التي تعبر عن الاحلام التي تفدق ضد المعقول والانفعالات المكبوتة والعقل الباطن . اشتهر في أمريكا بلوحته « الحاح الذكرى » وفي ١٩٤٠ ذهب ليعيش في أمريكا .. ادخل الفن السريالي في الافلام الاعلان ورقصات الباليه .

٥٦ ــ ماغريت : انظر العدد الاول من الحياة التشكيلية صفحة (٧٣) حاشية رقم (٣٩) .



مساحة إيطاليا
جيورجيو دي كيريكو

املاء يمليها التفكير بمعزل عن أي رقابة يمارسها العقل وخارج كل شاغل جمالي أو أخلاقي » . كان لا بد لهذا التعريف أن يتسع حتى زعم البعض أن التشويه قد أصابه بفعل الجهود التي بذلت لدفع الحركة وزجها في الاحداث السياسية ولا سيما بما كان يجري آنئذ في روسيا ، كان في انفصال الشاعر لوي أراغون(٥٨) عن زملائه وانخراطه كليا في القضية الشيوعية نقطة تحول حاسمة في مجمل تاريخ هذه الحركة . واظب أندره بريتون(٥٩) « بابا » السريالية المعروف ، ساعيا لاكتشاف مظهر سياسي لليسار ينسجم ومبادئه الجمالية والفلسفية الذاتية لكنه أخفق تماما ، وبقي السرياليون ، كالوحشيين والتكعيبيين قبلهم ، خاضعين لصفوة المجتمع والنخبة الفنية .

● قدمت لنا السريالية والبنائية ، وبسبل مختلفة ، الشواهد الاولى على ما في الفن الراديكالي والسياسة الراديكالية من تناقض صريح. تلك السياسة التي كان لا بد من استمرار تسلطها على فناني الحداثة الملتزمين في الفترة اللاحقة لعام ١٩٤٥ . ومن المفيد أن نذكر ، في هذا الصدد ، ما كان قد صرح به الفيلسوف الاسباني اورتيغا دي كاسيت (٦٠) منذ خمسين عاما بالتحديد حول هذا الموضوع أي في الفترة التي لم تتوفر فيها لدي كاسيت من عناصر الحكم وابداء الرأي الا ما أنتجته التكعيبية ، وما تفرع عنها ، أعلن دي كاسيت في بحثه الشهير « تجريد الفن من صفته الانسانية » قائلا : « أرى أن الصفة المميزة للفن المعاصر من وجهة نظر علم الاجتماع أنه قسم الجمهور الى فئتين : فئة تفهم الفن وفئة لا تفهمه . ما كان الفن الحديث قط للناس كافة ، وزد على ذلك ما كانت عليه حال الفن الرومانسي ، لكنه توجه منذ بداياته الى الاقلية الموهوبة بنوع خاص ، تلك الاقلية التي اعتادت السيطرة في جميع الميادين مما دفع الجماهير الى أن تجد في الفن الحديث خطرا يهدد حقوقها لانه فن موقوف على أصحاب الامتياز والطبقة الارستقراطية بالفطرة .» وأخذ الجمهور ، شيئا فشيئا ، يعرض عن وجهة النظر هذه وفقدت شعبيتها ، ان لم نقل أنها أصبحت والجمهور على طرفي نقيض .

٥٨ ـ **جوان ميرو** : مصور ونحات اسباني (برشلونة ١٨٩٣) أحد كبار السرياليين الذين اتجهوا اتجاها تجريديا رمزيا خاصا .

٥٨ ـ **لوي أراغون** (١٨٩٧ ـ) شاعر وروائي وصحفي فرنسي كان من أنصار الدادية والسريالية حرر جريدة « سي سوار » الباريسية ، واشترك في المقاومة السرية الفرنسية في الحرب العالمية الثانية . من رواياته « أجراس بازل » (١٩٣٤) و « هي السكن » ١٩٣٦ و « القرن كان صفيرا » ١٩٤١ وأحسن شعره هو ما نظمه خلال الحرب العالمية الثانية ، ديوان « القلب المنفطر » ١٩٤١ و « عينا الزا » ١٩٤٢ . انتخب في عام ١٩٦٧ عضوا في اكاديمية غونكور وتخلى عن منصبه في السنة التي تلت .

٥٩ ـ **أندرة بريتون** : كاتب فرنسي (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦) اب لجيل أراد « تغيير حياته » ، ومؤسس ثقافة جديدة ، كان لبريتون، وبشكل متناقض ، حبا للاصول والاستمرارية ، فن البدائيين والمجانين والاطفال تابع الفن الحديث وكتب عنه ، وأثر على السرياليين .

الموهبة المجاهدة

مارتيروس ساريان

بقلم : ابراهيم الجرادي

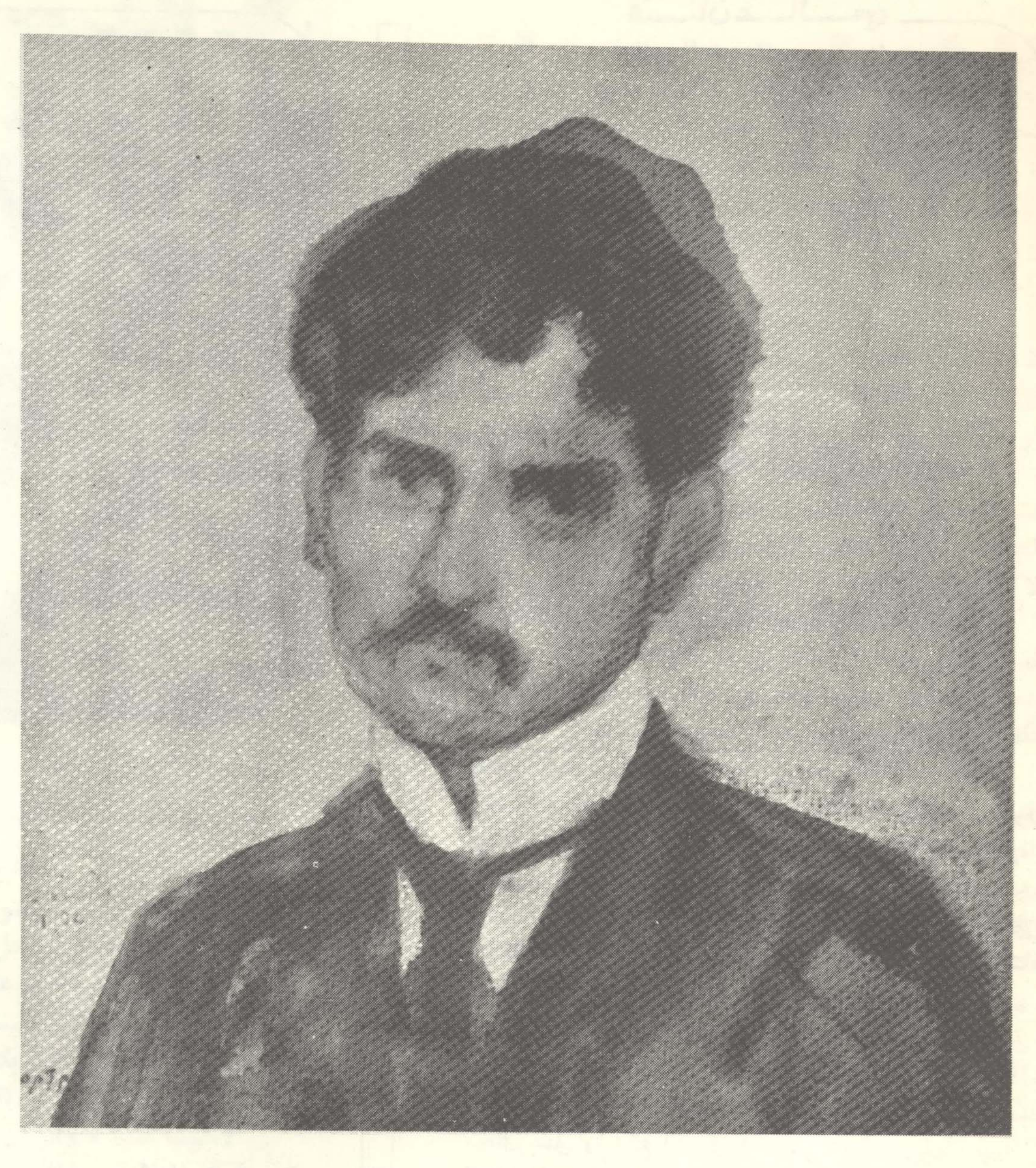
ولد (مارتيروس سيرغييفتش ساريان) في ٢٨ شباط ١٨٨٠ في (ناخيجيفان) قرب روستوف ـ نادانو (أصبحت في الوقت الحاضر جزءا من المدينة يسمى ب « الحي البروليتاري ») .

تأسست هذه المد ام ١٧٧٩ إبان حكم كاتيرين الثانية . وكانت تضم نسبية من سكان أرمن ، قدموا من القرم . وفي منتصف القرن التاسع عشر أصبحت ناخيجيفان مركز حركة تجارية ناشطة ، تقوم ، أساسا ، على تبادل تجاري مع تركيا ، وخصوصا مقايضة القمح بحاجيات أخرى . ولكن (ناخيجيفان) تراجعت عن دورها هذا للمدينة الناشئة جديدا ، والتي قامت قربها : راستوف ـ نادانو . منذ خمسينات وستينات القرن التاسع عشر و (ناخيجيفان) واحدة من المراكز الثقافية الارمنية الكبيرة ، على الرغم من كثافتها السكانية القليلة قياسا الى المدن الاخرى هناك (٣٠ـ٤٠ ألف نسمة) .

ولقد أعطت هذه المدينة ، ومنذ أوائل هذا القرن عددا غير قليل من رجالات الثقافة الارمنية ، ففيها ولد وعمل طويلا الكاتب التاريخي الكبير ، والثوري .. (ميكائيل نالهانديان) والاخوان (روفائيل وكيروفبي باتكانيان) ، الاول شاعر أرمني عظيم ، والثاني أستاذ « الارمنيات » ، وبروفسور جامعة بيتربورغ .

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، تكوّن في المدينة مركز الدراسات الارمنية الروحية ، محورا تنشيطيا ثقافيا كبيرا . كما كانت هذه المدينة مجال عمل وابداع اللغوي الكبير (د. أجاريان) ورجل الادب المعروف (ي. شاغ-عزيز) والفنان (أغاجانيان) وابن ناخيجيفان الرسام ، ذائع الصيت آرتسبانيان ، والمسرحي كيجيكا والكاتبة الاجتماعية مارغاريتا شاغنسيان .. وغيرهم .

ووسط هذه الحال الابداعية الاجتماعية ذات الخصائص النضالية الثورية ، وفي جو منعم بالخضرة ، والانهار ، والاعشاب الطويلة ، والجبال المتلاصقة المتموجة ولد (مارتيروس ساريان) ليبقى طويلا يؤرخ لمحيطه الاجتماعي والفني لوحاتٍ وكتابات (في كاتالوج ، ابداعات م. س. ساريان) . موسكو ١٩٣٦ و (طريقي) . مسودات محفوظة ، على سبيل المثال وفي عام ١٨٩٥ أنهى ساريان دراسته في معهد متوسط ، وعمل في مكتب للاشتراكات في الصحف والمجلات ، وفي عام ١٨٩٧ غادر الى موسكو ليعيش مع الفنان (آرتسا تابانيان) طالبا ثم متخرجا من المعهد الفني (١٩٠٣)



الفنان بريشته
١٩٠٢

ومشاركا في أعمال المرسم الذي يقوده الفنانان المعروفان (ف. سيروف) و (ك. كاروفين) .

في هذه المدرسة التي كانت محورا من محاور النشاط الفني في روسيا درس ساريان على أيدي أكبر فناني روسيا ذاك الوقت أمثال : (غورسكي) و (باكشيف) و (أرخيبوف) و (ميلورادوفتش) و (ستيبانوف) و (ل. باسترناك) (والد الشاعر المعروف بوريس باسترناك) ، والفنان العظيم ليفتان الذي فارق الحياة بعيد قليل من الوقت ، وحالف الحظ فيه ساريان بالعمل معه لقد تعلم ساريان في هذه الاثناء الاساسيات الاكاديمية في الرسم ، ويظهر ذلك في أعماله الاولى : « وجه أمي » و « عمي » ، والعمل التخطيطي الاولي الكبير ، (لوحة البقرة) الا ان فردية الفنان لم تكن قد ظهرت بعد .

ان من النقاط الهامة ذات الدلائل التي تشير لبداية تشكل الفنان العملي كانت في عمله ، مدة سنة ونصف في مرسم الفنان (سيروف) وربما كان ذلك انعطافا في خلق المحطات الاساسية في توجه الفنان الابداعي ، حيث رفض التقدم للدبلوم بعمل تخرجي أكاديمي ، واكتفى بالحصول على لقب « فنان مستمع » ، ليحمله ويرتحل الى بلده أرمينيا التي أذهلته والقفقاز بجمالها الذي لم يفارقه حتى وهو يعيش في موسكو حياة فنية غنية موزعة بين ارتياد المسارح والمعارض وبين حضور الامسيات الادبية والبحث الدائم عن خصوصية وانتماء فنيين .

لقد أرخت هذه المرحلة لقلق ساريان الفني عبر بحثه عن أشكال جديدة تجلت ، فيما بعد ، في « عند البحر » (١٩٠٣) ، « الجبال الساطعة » و « في

الجبال ») ١٩٠٥ (، **وفي استخدام الحكايات والاساطير في « الاسطورة الشرقية » (١٩٠٤) ، « اسطورة السهول » (١٩٠٤) . وبهما ابتدات مسيرة الفنان الخاصة .**

وفي عام ١٩٠٥ يذهب الفنان الى موطنه ولا يستطيع العودة الا في عام ١٩٠٦ ، ليجد أن أشياء كثيرة قد تغيرت في موسكو ، فالثورة قد أخفقت وعادت الرجعية مسيطرة ، وسادت في الفن الرمزية ، والصوفية والذاتية المفرطة ، وقد تلبست ابداعات عدد غير قليل من ممثلين الثقافة والفن الروسيين ، لكن (الاعوام الرجعية) لم تستطع سد المنافذ على الحركة الثورية في روسيا بممثليها من سياسين محترفين وفنانين وادباء ورجال فكر ، مستفيدة من جميع الاشكال المقامة والممكنة في صراعها مع الثقافة القديمة وعلى الجبهة الابداعية تشعبت الاتجاهات وتشرذمت ، حتى عادت الى كتل من شلل صغيرة ، تطمح في تأثير غاب عن تلوينها وهدفها ، ولم تفعل شيئا الا عبر محاولات مواهب لم تتمثلها تماما .

وفي هذا الجو سادت في الفن التشكيلي روح التجمعات الصغيرة المتحاربة وظهرت اتحادات فنية شبابية أمثال (الوردة الزرقاء) و « لدالديناري » وغيرها . وكان التناحر الاعلاني الوعائي من خصائص هذا والتجمعات ، اضافة لمواقف الفنية المتناقضة تماما ، وحيث كانت سيادة المزاج المعقد في فهم العلاقة بين الفنان والمعاصرة ، كان الفن المرتبك ببحثه عن تمايز مفتعل يبتعد به عن الاخرين وتنظيراتهم ونشاطاتهم .

لقد كان ساريان يشارك في معارض (الوردةالزرقاء) مع مجموعة من رفاق الدراسة ، ولكن بحثه عن (الشكل البسيط) ، كان يغير من مضامين لوحاته مع غلبة روح الحكايات والاساطير على جل أعمال تلك الفترة : « الحرج المقدس » (١٩٠٩) ، « بحيرة السحر » ، « مفاتن الفخر » (والاخيرتان من أعمال ١٩٠٦ الهامة)، **وحيث يعترف الفنان نفسه بتأثير الشرق ، هذا الذي قاده الى انجاز أعماله هذه ، دون أن يلغي طموح اللوحة نحو التشكيل الفانتازي ، من موقع لايقطع الصلة مع الواقع ، الذي منحه استخدام الوان شرقية متالقة وساطعة .**

* * *

الـكلاب ـ ١٩٠٩ ساريان



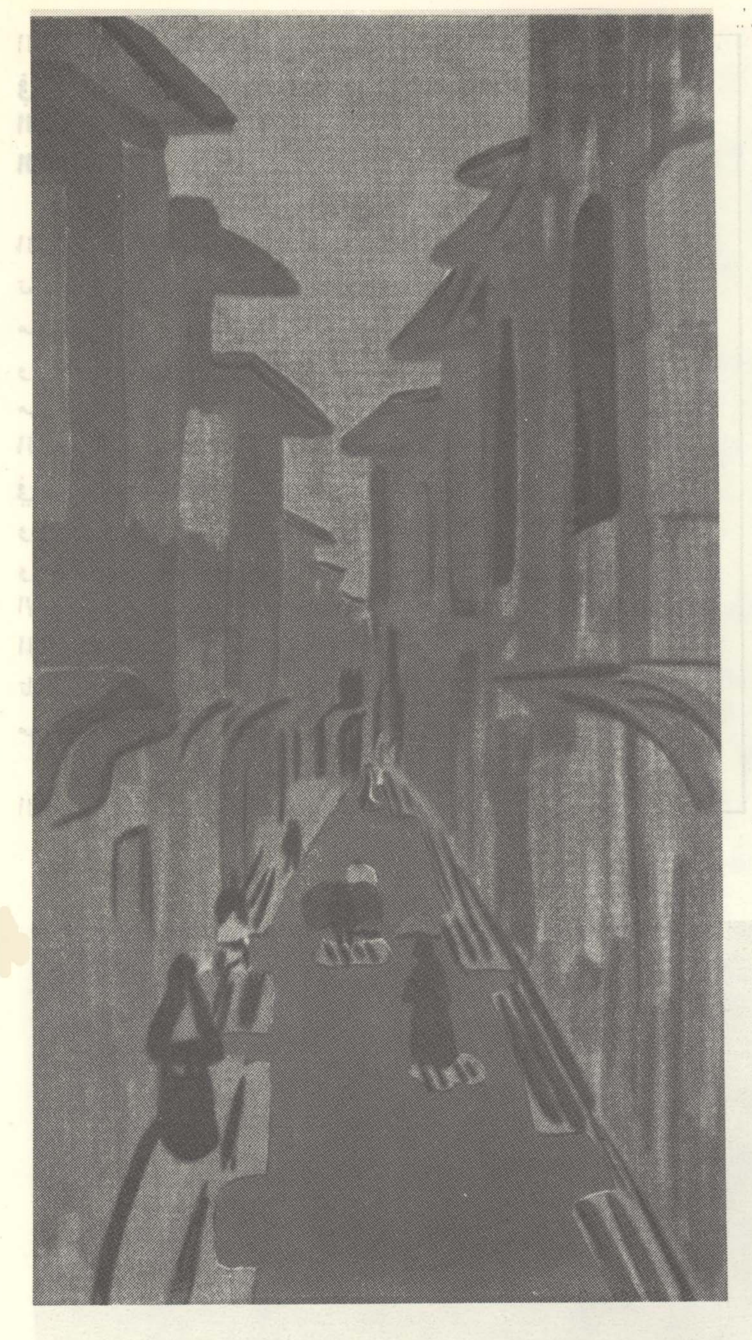
لقد كان عام ١٩٠٩ في حياة ساريان الفنية ، شاهد ابتعاد مضامينه عن الفانتازيا ـ الاسطورية ، واتجاهها الى مواضيع الواقع المحيط ، دون الخلاص التام من ماضيه الفني المرتبط بـ (الوردة الزرقاء) ، حيث تبقى روح التخيل ماثلة بوضوح في بعض لوحاته، كأن تركض في الشوارع الضيقة طيور فانتازية لا أسراب نعامات ! انها الحالة التي جاءت بلوحة (الكلب الراكض) (١٩٠٩) ذات العمومية المتطرفة . فالكلب الراكض في اللوحة ليس الا « سولييت » يبعثر ظله الازرق ، ضمن خليفة الشمس الحارة ، وبألوان بهية واقعيتها تأتي من ذهنية الفنان . وضمن هذا الاطار ، وفي العام نفسه يرسم ساريان واحدة من أعظم لوحاته : « الضباع » . ليبدأ معها تشكل جديد في فن ساريان عموما ، **تتغير فيه الطرق والوسائل تدرجا يستفز أخيرا ويصبح من خصائص فنه . هذا التوجه يأتي من تأثر واضح بالفن الفرنسي الجديد ، الذي يتفاعل ساريان معه ،ويستغل من خلاله بعض وضعيات التعبيرية فيه ، لتوطد علاقته مع التجارب التشكيلية الاخيرة في الفن الفرنسي وخصوصا مع فنانين أمثال مايتس .**

ان بحث ساريان الفني يقوده في هذه الاعوام الى تزمينية ـ زخرفية وحلول فنية تقوم على التناقض اللوني ، وفي هذا بالذات تظهر استفادته من الفن الغربي ،استفادة هي ، بالاصل ، بعيدة عن النقل الآلي لان مزاج لوحاتهظل يحتفظ بخصوصيته وتميزه.

* * *

ان بواعث ودوافع ساريان في اللوحة تعتمد في أكثرها على تفاعله الحسي مع الواقع المعاش ، وتأثره بما يبعث في العين الارتياح ، وفي القلب مسرة واعادة التكوين الذي يصبغ بالرؤية الفنية ، وبأساليب الفنان الخاصة في تسجيلها .

ومما يلاحظ على الفنان تناوله تلك الاجزاء التي تبدو للبعض في زاوية اهتمام مظلمة لاتستحق الاضاءة ، ففي وقت زيارته لاسطنبول (١٩١٠) لا يحظى الجزء الاوربي منها باهتمام الفنان ، لا العمارة فيها ولا الاثار والتماثيل لا الجوامع بقبابها وتزينها حتى ولا ضفاف البوسفور بحركته واناسه وتكوينه . ان ما يشد الفنان الى اسطنبول هو الجزء الاسيوي فيها ، وبالذات شوارعه ، وحيث الرسوم « التزينية » تغطي الشبابيك والحيطان بألوانها المتنافرة . هذا الاهتمام المباشر هو الذي ولد مشاريع وموتيفات « شارع في اسطنبول » ، « اسطنبول . الشارع . منتصف النهار » وغيرها . ممن أصبحن ، فيما بعد لوحات لم تظهر تطورا في المضمون الحدثي عند الفنان ، لانها تكوينا ليست لوحات نوعية بما فيها من الفهم المباشر ، ما

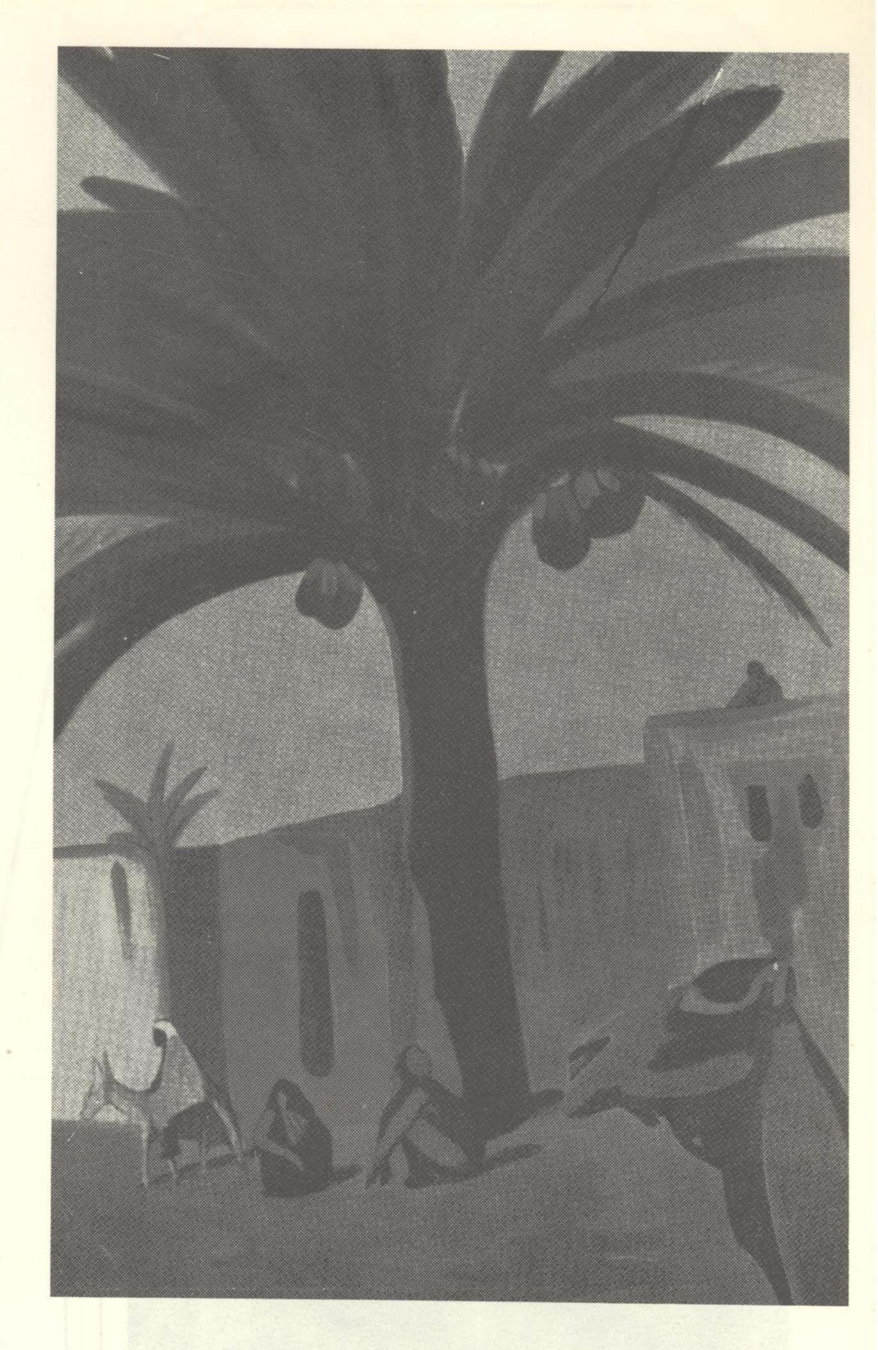


شارع في الظهيرة - ١٩١٠ (القسطنطينية) ساريان

جعل تشكيلها أيضا ، مباشرا وغير عميق في بنيته وتصويره .

ان ساريان لم يستأثر بالموضوعات ، الا بتلك التي تتصل بالواقع المرئي الماثل أمام حدقة العين المتسعة بما تصطدم مباشرة ، وضمن حركته الثابتة أو المتحركة . ففي لوحة « القش المحمول » (١٩١٠) يتجلى ذلك في ايقاع حركة الحمارين ، وفي توازن الالوان بينها وبين خلفيتها .

ان توسع مايمكن ان نسميه « موضوعة الشرق »



شجرة البلح ١٩١١ ساريان

وهي التي تحتل حيزا واسعا في تاريخ ساريان الفني، يبدأ بالخطوة الهامة التي قام بها عبر رحلته الى مصر (١٩١١) واستقراره في القاهرة ، وتجواله منها الى أسوان ، الاقصر ، الاهرامات .. الخ .

لقد أعجب الفنان كثيرا بالاهرامات لكنه لم يسجل اعجابه ، كما لم يظهر تأثره بالعمارة العربية ، والمنائر ، حيث لم تستأثر باهتمامه الفني على صعيد التجسيد الا القرى العربية وحياتها ، تلك التي رسمها كثيرا وبألوان قليلة : أسود ، أزرق ، غامق ، وفي (منظر ليلى) ـ احدى لوحات الزيارة الهامة ـ وكان اللون القمري الذهبي هو السائد ، مما يحول الاحساس باللوحة ، الى احساس فعلي بجمال الليل الجنوبي في مصر ، **وبخلاف « الاعمال الاسطنبولية » يصبح الناس في اللوحات المصرية هدفا مباشرا لريشةساريان(صباح الفلاحين) و « المصريات » و « امرأة ماشية »** ولكنه يبقى ضمن الاحساس الخارجي ، ولا يوغل في تصوير داخل الانسان ، مكتفيا بمظهر الحركة وطبيتعها ، مستخدما الالوان المتناقضة التي تبعث شعورا حادا باللوحة .. ومن أهم اللوحات المصرية (شجرة البلح) بتصويرها الدقيق للحياة المصرية ، ولتركيبها المتميز وتعبيرتها العالية ، مستفيدة من الراحة التي يبعثها اللونان الوحيدان اللذان لوحدهما يغطيان مساحة اللوحة .

ان رحلة ساريان الى مصر أعطته اهتماما خاصا بالناس ، وعبرت عن امكاناتهالواضحة ووثوقيته العالية بتصوير الطبيعة والحياة .

* * *

اما الرحلة الشرقية الثانية فقدالتي دفعت ساريان الى الابعد في استلهام الواقع المشروط بتكوينه ، كانت رحلة صيفعام ١٩١٣ الى طهران، عبرباكو وبحصيلتها الفنية بالتخطيطات والرصاصيات (ما هو مرسوم بقلم الرصاص) والاسكتشات والتي تحولت فيما بعد الى لوحاته المعروفة : « الفارسية » ، « في الريف الفارسي » (١٩١٣) ، و « بلاد فارس » (١٩١٥) .

لقد حاول ساريان في قماشية « بلاد فارس » نقل مشاعره وبشكل تركيبي ، ولاول مرة وحّد في لوحة واحدة ، الاكثر نموذجية في الحياة والطبيعة الايرانيتين دون الاعتماد على النقل المباشر ، تاركا يده تصور ماهو محفور في وعيه وذاكراته : البيوت الطينية بقبابها الخضراء ، النساء الملثمات والرجال المتكورين أمام البيوت ، قافلة الجمال العابرة ... الخ .

لقد استخدم الفنان في تصويراته هذه لغة لونية من الاخضر ـ الاصفر ، وخلفية من شمس حادة تظللها بهدوء وروية .

ان أعمال ساريان بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ والتي كانت حصيلة رحلاته الىاسطنبول ، مصر ، بلاد فارس والقفقاز تختتم مرحلة محددة وهامة في ابداع الفنان ، وتوحد اعماله ليس فقط في الطريقة الفنية بل وفي وحدة المشاعر ، والاحساس المبتهج بالعالم .

* * *

أما « الطبيعة الصامتة » فهي تحتل مكانا هاما في فن ساريان ، وخصوصا ما نفذه بين عامي ١٩١٠ ـ ١٩١٤ وتعتبر من مبدعاته المتكاملة ، وفي الحديث عن «الطبيعة الصامتة» ساريان لابدقبل كل شيء، من ذكر الدقة الواضحة في انجازها قياسا الى « المناظر

الطبيعية » . وان دل التنوع في فن ساريان على شيء فانه لايدل على اختلاف في الاساليب الفنية ، بل الى اختلاف في طرق العمل المختلفة التي دعت الى ذلك ، رغم الوحدة في كليهما والموصوفة في «التصميم الواسع» في معالجة الموضوعات ، وتفضيل اللون المتوتر الحاد ولابد ، أيضا ، من التذكير بأن المنار عموما ، يجب أن ترى من منظار الفنان ، نفذها معتمدا على الذاكرة ، وليس على العقل المباشر ، خلافا لما فعله بعد الثورة ، حيث أصبح يرسم الطبيعة مباشرة ، مما أزال الخلاف الواضح في التنفيذ بين «الطبيعة الصامتة» و « المناظر الطبيعية » .

ان لوحات ساريان الصامتة لا تتميز بتنوع موضوعاتها ، لانها ، غالبا ما تتكون من ورود وفواكه اما مجتمعة ، وأما مرسومة على حدة : باقة ورد في آنية خزفية ، فواكه في اناء ، **ولان الفنان قلما وضع في الحسبان اهمية الثقل الوزني للمواد ، فانه غالبا لايدخل غير المادة الرئيسية فيها ، مكتفيا باهتمام واضح بالحلول اللونية محورا لحركة لوحته .**

لقد رسم ساريان وضمن هذا المسلك الفني اهم لوحاته الصامتة : « باقة من جاميلجا » (١٩١٠) ، « وردة زرقاء » (١٩١٤) وغيرها .

* * *

لقد مارس ساريان قبل الثورة رسم الوجوه أيضا، ولكن أعماله في هذا المضمار لم تثمن كما هو مطلوب ، لا من قبل النقاد ولا من هواة هذا النوع ، وخلال ١٠ ـ ٢٠ سنة قبل الثورة لم يرسم ساريان اكثر من عشر لوحات زيتية ، وواحدة حفر ، ولكنها على قلتها كانت تدل على أن في الفنان كل الخصائص الاساسية لرسام الوجوه ومنها ، وقبل كل شيء ، الدقة ، وامكانته نقل المشاعر الانسانية وطباعها . ومن أهم أعماله في « الوجوه » « أفريكيان » ، « الكسندر مياسفيكيان » والتي نفذت بالفحم ، وبحجم يضاعف الحجم الطبيعي . وبغض النظر عن (التخطيطية) الظاهرة في العمل ، فانه منفذ بثقة وحيوية ، تعكس طبع الثائر ، بخصائص وتمكن ظاهرين ، تماما كما في الوجه المنفذ للشاعرة (آنا آخماتوفا) .

ان الحديث عن فن ساريان قبل الثورة لابد ان يتناول تقنية لوحاته . لقد عمل ساريان في تلك الاعوام (مائيات) ، أما (الزيتيات) فقد كانت قليلة ، ومع الحرب الوطنية قلت أعماله ، وصارت صوره تحمل طابعا وجدانيا غنائيا ،واتصفت بصغر الحجم واقترابها من الشكل .

سيدة تمشي .. ١٩١١ - مصر / سارايان



مصريات - ١٩١٢ / سارايان

فرنان ليجيه

يتحدث عن الفن

تقديم بقلم : (روجيه غارودي)
ترجمة : مجيد جمول

« ان جميع الفنانين يحملون سمات العصر الذين عاشوا فيه .. ، لكن عظماء الفنانين ، هم الذين يحفر فيهم عصرهم أعمق الآثار .. » .

هذا ماكتبه (ماتيس) عام ١٩٠٨ .

ان (بيكاسو) و (براك) و (ليجيه) و (وماتيس)، أربعة فنانين من عظماء عصرنا يحملون في أعمالهم تلك الآثار ، وليس هذا فقط ، بل لقد تركوا أيضا بصماتهم على عصرهم ، مساهمين في خلق تغييرات عميقة في تزيين حياتنا اليومية .

ومن بين الفنانين الذين يعود اليهم الفضل في ارتقاء (مدرسة باريس) الى القمة ، يحتل (فرنان ليجيه) موقعا له من الخصوصية مايجعل لآرائه في التصوير الزيتي نفس مرتبة أعماله الفنية .

ذلك الابداع يمكن متابعته بأسلوبين : من خلال اللوحات ، ومن خلال الكتابات .

بين ماخلقه (ليجيه) وبين وعيه الخلاق لاتكمن أية هوة .. ومن هنا تأتي الاهمية الكبيرة لنشر النصوص الاساسية التي وضعها ، اذ هي تمثل أفضل مدخل لمسألة مدرسة (باريس) الفنية .

فالصفحات التي تتطرق الى جمالية الآلات ، والاشياء ، تمكننا من ادراك ما أضافه (ليجيه) نفسه الى مدرسة باريس ، ان الاستجابة الواعية لتساؤلات ومتطلبات العصر ، ليست نقطة الانطلاق لفنه المتميز بعمق .. فحسب ، بل هي أيضا قلب للمفاهيم الجمالية لعصرنا الراهن ..

فقد تمكن (ليجيه) الذي كان مع (ماتيس) أحد أعظم الملونين في هذا العصر - وبمعزل عن نظريات محلية اللون التقليدية، ومفاهيم الانطباعيين، ومابعد الانطباعيين (الانطباعيون الجدد) قد شق الطريق الى ادراك جديد للون كوحدة بناء في العمل الفني ، كما وضع مسألة الواقعية والتجريد بطريقة ، لانراهما يتعارضان فيما بينهما ، بل على العكس تماما ، اذ عالجهما من خلال وحدتهما الديالكتيكية ، ففتح أمام التصوير الحديث آفاقا للتجديد غير محدودة ، وساعد الباحثين من الفنانين الشباب على الخروج من الضياع ،أولئك الذين لم يكونوا راغبين في العودة الى أشكال التعبير البالية ، ولا الدخول في الطريق المسدود لبعض أنواع التجريدية.

انه كفنان ، أو كمنظر ، يمثل الوعي التشكيلي لعصره ، ليس لانه كان مشاهدا على تشكله ، ولكن لانه كان أحد منشئيه الفعالين .

ان روائعه المكتوبة والمصورة ، تشكل وحدة ، لانها تعطي الاجوبة على تساؤلات يطرحها هذا القرن .

ان زخم الالوان والاشكال الجديدة في عصر المكننة ، حيث تظهر - على مساحة المناظر الطبيعية التي لم تتغير تقريبا منذ قرون - طبيعة جديدة أخرى صنعها الانسان ، يجعل من ايجاد معادلات تشكيلية تنسجم مع هذه التحولات، ضرورة حتمية .

وفي سبيل حل هذه المعضلة ، طرح ليجيه في أعماله. سواء في التصوير أو الكتابة ، ثلاث قضايا جمالية اساسية تليق بهذا العصر :

- ايجاد معادل تشكيلي للعلاقات الجديدة التي قامت بين الانسان ، وبين العالم المادي الذي بناه بنفسه .

- اعطاء هذا المعادل صيغة ما ليكون بمقدوره الارتباط ، بالمستقبل ، فالعمل الفني ليس انعكاسا موضوعيا محايدا ولا معادلا وسطيا ، لتلك العلاقات ، وانما خلقا يجاري الواقع الكائن، وأحيانا كثيرة ، يسبقه، كما يسبق الفعل الواعي .

ـ تحضير العبور من الرؤية الجمالية . الى الوعى العام . من الفعل الابداعي الى الادراك التام . بمعناه الحقيقي من قبل العامة . فتعير البنية التشكيلية لحياتنا اليومية من خلال العمارة . والاعلان الفني . وواجهات عرض المحلات التجارية . والاثاث والديكور . والتي بواسطتها اضحت منجزات الرواد الخلاقة واضحه ومفهومة .

لقد استوعب (ليجيه) هده القضية . بمداها الكامل : أي القدرة على امتلاك . وتنظيم ذلك السبيل من الالوان والاشكال ، الذي غرقت فيه مدننا في هذا الزمن ، زمن حضارة الآلة .

ولميفتش (ليجيه) عن الحل في الهروب من مجابهة المشكلة ، بل على العكس ، فقد أضحى في صميمالواقع الجديد ، في رد الفعل التشكيلي ، منطلقا من الموضوع الاكثر تمثيلا لقرننا ، من العنصر الآلي .

ولم يتوقف أمام الفهم الوظيفي البحت للجمال ، الذي قد يوصله الى الطريق المسدودة تماما ، مثلما يفعل المقلدون ، وانما يفكر في الوظيفية كلحظة فقط ، تلك اللحظة التي تجاوزها في ابداعه التشكيلي .

أصبحت لغة التصوير قادرة على التعبير عن الواقع المتكون ، وعلى المساهمة في تطويره ، وعليها ان تشمل انجازات مدرسة باريس الفنية الغنية ، مستفيدة من روائع الانطباعيين وسيزان والتكعيبيين والوحشيين ، والتجريديين ، وان اختيار لغة متكاملة كهذه اللغة مكنه من الوصول الى منحى (الواقعية الجديدة) ، الذي يتوافق مع روح عصرنا هذا .

فالهزة العميقة للفهم التقليدي للفن واللون والرسم والتكوين ، والتي أوصلت الى التجريد ، والى ادراك ماهو التصوير الحقيقي في التصوير ، باستثناء أي موضوع ادبي او اي موضوع في العمل الفني ، وهي التي مكنته من الدخول بشكل اعمق الى واقع زمننا هذا . فأي واقعية اليوم لا تستطيع رفض منجزات قرننا هذا ، لان عودة الموضوع الادبي ، لايمكننا القول بأننا عدنا الى الماضي .

ان سلوك (ليجيه) هو مثل على محاولة البحث عن طرق جديدة تمكننا من الخروج من دائرة التجريد ، على أن التجريد يجب أن يكون مرحلة مر بها الفن ، كي نستطيع المضي قدما بعدها .

وهكذا يبرز الدور التاريخي لفرنان ليجيه ، وتبرز قيمة روائع هذا الفنان الذي أدرك ذلك ، بشكل واضح حين ردد كلمات سيزان الذي قال : « أنا بدائي العصر ... الذي سيأتي » .

لكن ابداع ليجيه ، مع انه يحتوي على منجزات وتعاليم مدرسة باريس ، الا انه ليس نقطة الوصول والنهاية ... انه يمثل نقطة الانطلاق ... » .



لوحة العامل الميكانيكي ١٩٢٠ فرنان ليجيه

(ليجيه يتحدث) بدايات التصوير الحديث(١) وقيمته التسجيلية

ليس لديّ أية رغبة لتوضيح هدف الفن الحديث وأدواته ، والذي قطع مراحل بعيدة في أعماله المنجزة ، ولكنني سأحاول الاجابة ـ على قدر ما أستطيع ـ على سؤال من الاسئلة التي تثار حول اللوحات الفنية المعاصرة ، وأعيد التساؤل بكامل بساطته :

ـ ماذا يمثل التفسير التسجيلي للفن ؟!

لأجيب عليه ، وأبرهن على عقمه الكامل .

لو كان لتقليد الاشياء في التصوير قيمة بحد ذاته ، لكان ممكنا لاية لوحة مرسومة من قبل اي كان ، وتمثل ملامح الواقع وتقلده ، أن تقدم القيم الفنية الحقيقية في التصوير ... وبما أنني لا أعتقد ان علينا الوقوف عند هذا الامر ، لنبحث فيه ، لكنني سأكرر شيئا فقط ، سبق أن قيل في الماضي ، الا انه لابد من التذكير به ، وهو :

ـ « ان قيمة العمل الفني الواقعية لاتتعلق أبدا بخصائصه التسجيلية » .

ولابد من قبول هذه الحقيقة كاعتقاد ، واعتبارها مسلمة في فهمنا العام للفن .

وأنا استخدم كلمة (واقعي) عن قصد ، بمعناها

---

(١) هذه هي المحاضرة التي القاها ليجيه عام ١٩١٣ ، ونشرت في كتاب (وظيفة التصوير) الذي يتضمن مجموعة مقالات قدم لها روجيه غارودي .

الاكثر حرفية لان قيمة العمل الفني في التصوير تبقى على علاقة مباشرة بما يحتويه من واقعية .

وعلى أي شيء يعتمد هذا الذي نسميه واقعية في التصوير ! ؟

جميع التعريفات خطرة دوما ، لان تحديد أي مفهوم ما بكلمات عدة ، تعني القيام بتنازلات ما ، قد تؤدي إما الى غموض او الى تبسيط مفرط .

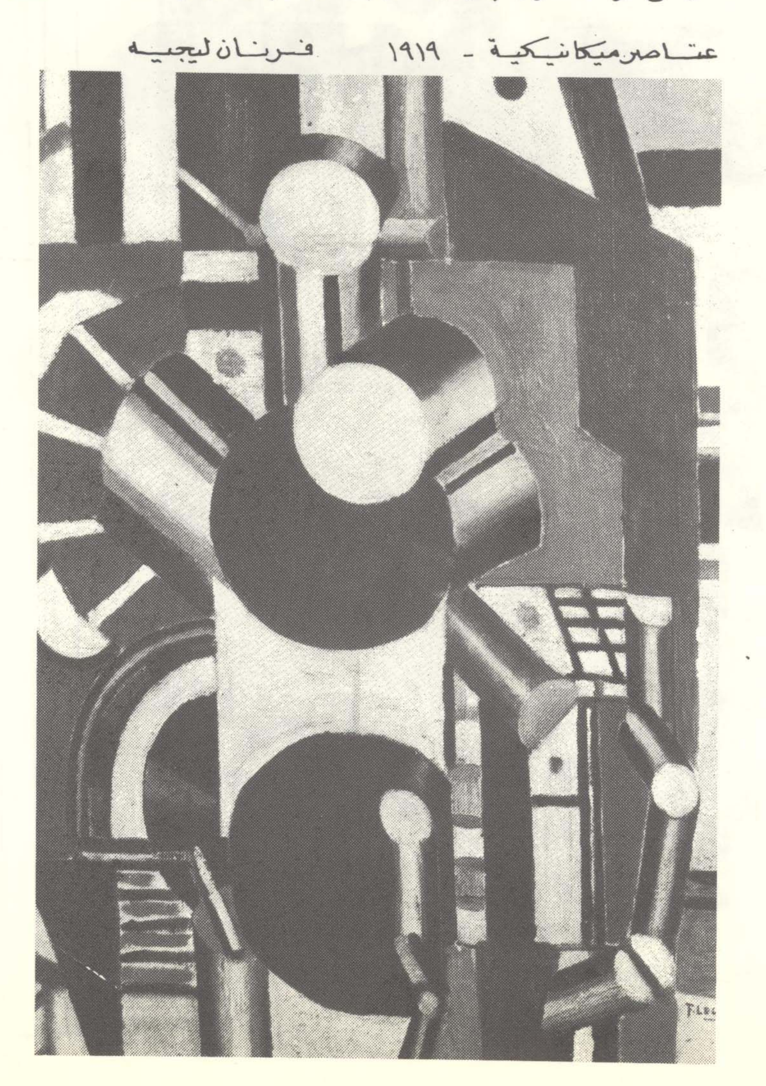
مع ذلك ... فاني اخاطر بتعريف واقول بأنه حسب فهمي ، للواقعية في التصوير فهي في كونها تنظيم لثلاثة خصائص هامة في نفس الوقت : الخطوط ، والاشكال ، والالوان .

ولا يحق لاي عمل فني ، ان يصبو الى أن يكون عملا كلاسيكيا صرفا ، يحافظ على قيمته الابداعية لما بعد عصره الذي خلق فيه ، اذا فرط بأحد هذه الخصائص الثلاث ، لصالح الاثنتين الأخرتين .

وأنا أدرك شخصيا تمام الادراك ، ما يتضمنه هذا التعريف من خطر القطيعة بين الاعمال ذات الاتجاه الكلاسيكي ، وبين تلك التي تفتقد ميزات العمل الفني الكامل .

وعلى مر العصور جميعها ، وجدت نتاجات رخيصة،

عناصر ميكانيكية - ١٩١٩ فرنان ليجيه



ولكن بقدر ما كان نجاحها سريعا كان عابرا أيضا ، اذ تم التفريط فيها بكل ماهو عميق بشكل كامل ، ولكي يسبغ عليها هالة سحرية إرتضى المصور بالتزينيية ، وبالشكل الخارجي ، حتى أن ذلك قد حصل على تسميته الخاصة بـ « التصوير التقريري » أو « التسجيلي » .

وأكرر هنا ، بأن هذا الانتاج وجد في جميع العصور، وأعمال من هذا النوع يمكن أن تعبر عن مواهب ، ويمكن أن تعيش فقط ، كدليل على مظاهر عصر ما ، فهي تحدد تاريخ نشوئها ، وقد تعجب أو تثير تعجب اناس اليوم ، ولكونها لاتحمل الميزات التي بفضلها تسمو الى مرتبة الواقعية الخالصة ، فلا بد لها من الاندثار .

ان الميزات الثلاثة الضرورية التي ذكرتها سابقا ، ارتبطت بتقليد الموضوع المرسوم لدى فناني ما قبل الانطباعية ، على أن هذا الموضوع كان يمثل قيمة مطلقة بحد ذاته .

وبالاضافة الى صور الاشخاص ، كانت جميع التكوينات الاخرى تخدم وصف الظاهرات البشرية الكبيرة ، وصورت إما العقائد الدينية أو الاسطورية ، وإما الاحداث التاريخية المعاصرة .

لقد كان الانطباعيون أول من رفض القيمة المطلقة للموضوع ، واعتبروه نسبيا منذ ذلك الحين .

وفي هذا تكمن نقطة البداية ، وتفسير التطور الحديث بكامله ، فالانطباعيون ، كانوا مجددين كبارا ، حددوا مسار العصر ، وهم بالنسبة لهذا المسار (بدائيون) بمعنى أنهم أرادوا الانعتاق من التقليد ، واعتبروا التصوير مجرد لون ، وأهملوا في تجربتهم الشكل والخط .

ان أعمال الانطباعيين تبدو رائعة لانها نبعت من هذا المفهوم ، فهي تفرض علينا فهما جديدا للون ، ويبقى بحثهم في الجو العام الحقيقي بالنسبة للموضوع ، ان الاشجار والبيوت . تنصهر مع بعضها البعض فاذا هي تبدو ملتحمة تماما ، هذه هي ديناميكية اللون التي لم تساعدهم أدواتهم على تطويره بشكل أكبر .

وتقليد الموضوع الذي استمرفي أعمالهم ، هوفقط إمكانية من امكانات التنويع ، الموضوع ولاشيء أكثر ، فالتفاحة الخضراء على ارضية من القماش الاخضر لم تكن تعني بالنسبة للانطباعيين علاقة بين شيئين ، وانما علاقة بين قيمتين لونيتين ، الخضرة والحمرة .

وعندما تجسدت تلك الحقيقة في أعمالهم ، أصبحت موجها لنا على شكل حتمي ، ذلك لانني أعتقد أن في تلك الفترة التقى مفهومان عظيمان للتصوير : الواقعية البصرية ، واقعية الادراك ، وكانت الاولى في لحظة نهايتها ، ويمثلها التصور القديم للفن حتى الانطباعية ، أما الاخرى واقعية الادراك ، فهي التي بدأت مع الانطباعية .

الاولى كما أشرت أولت اهتمامها للموضوع كشيء، وللموضوع كفكرة أدبية ، وطرق التعبير عن طريق المنظور ، وكلها تعتبر اليوم هشة ومغايرة للواقعية .

أما الثانية فقد رفضت هذا العبء الثقيل كاملا ، وبرزت لتقوم بدورها في اللوحات المعاصرة .

كان (سيزان) أحد كبار المصورين الانطباعيين الذي أدرك كل نقائص التصوير القديم ، وأحس بضرورة وجود الشكل الجديد على نحو دقيق ، وقد رهن حياته كاملة وأعماله جميعها من أجل بحوثه في ذلك .

ومن كتاب (إميل برنار) الموثق بشكل ممتاز ، والذي استلهم اللمحات المتعلقة بالمعلم ، أو بالاحرى الملاحظات المستخلصة من وجهة نظر (سيزان) ـ « ان رؤيته ـ كما يقول برنار ـ انبعثت من العقل ، أكثر من العين » .

فقد كان يفسر ، لدرجة زائدة ، ماكان يشاهده ، بينما كان الذي يصنعه هو من نتاج عبقريته ، ولو كان لديه خيالا مبدعا ، لأعفى نفسه من تلك الرحلات من أجل البحث عن الموضوعات ، كما وصفها بنفسه ، ومن ترتيب وتنظيم الطبيعة الصامتة » .

وفي رسائل يمكننا أن نعثر على أفكار مثل :

ـ « يجب تحريك الاشياء ، وعليها أن تبتعد ، وتعيش » .

ـ « أردت أن أجعل من أعمال الانطباعيين أشياء خالدة ، تماثل فن المتاحف » .

ويضيف الى ذلك جملة تدعم ماقلته سابقا :

ـ « ان تصوير الطبيعة لايعني بالنسبة للفنان الانطباعي تصوير الاشياء ، وانما تجسيد الانطباعات » .

وأمام أعمال (سينوريللي) ، وقف سيزان ، ثم بكى وندب وصاح :

« لم أستطع خلق أي شيء ... ففي الاتجاه الذي اكتشفته ، .. أنا الاول .. فقط الاول » .

وفي لحظات الشك والمعاناة ، آمن (سيزان) بضرورة الاساليب القديمة ، وكان دائما يجد السعي الى المتاحف درس أساليب الفنانين القدامى ، وصنع نسخا عن أعمالهم ، متوقعا أن يكتشف عن هذه الطريقة ، ويصل الى تحقيق ما كان يجيش في إحساساته المتوترة ، وفي أعماله الرائعة الجديرة بالإعجاب كثيرا ما نشاهد هذا القلق .

لقد أدرك خطر هذه الثقافة ، وأدرك أنه الضياع ... هو التراجع الى الخلف ، وان القيمة التقليدية للعمل الفني ... هي خاصة وذاتية ، وقد كتب في احدى رسائله ، ما سأستشهد به حرفيا :

ـ « بعد التعرف على المعلمين الكبار يجب الابتعاد عنهم وبأسرع ما يمكن ومن ثم امتحان إحساساتنا وانطباعاتنا التي تكمن فينا ... نحن » .

ان هذه الملاحظة التي يقدمها لنا فنان كبير ، تحتاج الى اهتمام جدي ، على كل رسام أن يحافظ أمام الروائع التي تتضمن مفاهيم قديمة على شخصيته الخاصة ، حيث يجب رؤية هذه الروائع ... ودراستها ولكن بالمعنى الاكثر موضوعية ، على الرسام أن يسيطر على مثل هذه الاعمال ، أن يحللها ، ولايدعها تملكه ، ان مشكلة محبي الفن تتلخص في أن تستسلم شخصياتهم تحت تأثير الروائع الفنية ، هذه التي تشمخ فوقهم ، على الفنان أن يكون دوما على انسجام مع عصره ، ومن هذا المنطلق عليه أن ينظم حاجاته المشروعة لانطباعات متنوعة .

يشغل سيزان في تاريخ الفن الحديث ، نفس المنزلة التي شغلها (مانيه) قبل ذلك بعدة سنوات ، وكلاهما كان فنان مرحلة التحولات .

بفضل بحوث (مانيه) واحساساته أخذ يرفض ببطء أساليب سابقية حتى وصل الى الانطباعية ، الذي يعتبر مبدعها بلا منافس .

وكلما تعمقت في دراسة روائع هذين المصورين ، كلما أدهشني التشابه في تاريخهما ، فقد بحث مانيه



رجل وغليون ـ ١٩٢٠ ـ فرنان ليجيه

عن الالهام لدى الإسبان لدى فيلاسكيز وغويا ولدى مصوري الضوء ، حتى تمكن من الوصول الى أشكال جديدة .

أما سيزان فقد اكتشف اللون ، وعلى عكس مانيه، اجهد نفسه في البحث عن الرسم والشكل ، اللذان حطمهما مانيه ، واللذان اعتبرهما سيزان ، أساس التعبير عن الواقعية العظيمة .

ان جميع اتجاهات التصوير الكبيرة والمتنوعة التوجهات ، كانت دائما ، ثورية ، وشكلت ردود فعل، ولم تنتج في يوم من الايام عن عملية تطور .

لقد حطم (مانيه) حتى استطاع أن يخلق روائعه ، ولنرجع أيضا الى الوراء ، الى مصوري القرن الثامن عشر، الذين كانوا عزيزين الى درجة كبيرة ، ومتحذلقين كثيرا ، فيأتي دافيد وأنغر ومدرستهما ، هذه المدرسة التي كانت تمثل رد فعل على الاستخدام المفرط للصيغ المغايرة .

وهذه المدرسة في فترة انحدارها وصلت الى استخدام مفرط لصيغها ، عندها أصبح (دولاكروا) ضرورة حتمية ، حيث انفصل فجأة عن المفاهيم التي



امرأة وقطة - ١٩٢١ - فرنان ليجيه

سادت قبله ، وعاد الى المغزى في اللون والى ديناميكية كبيرة في الاشكال والرسم .

وهذه الامثلة كافية حتى يصبح واضحا أن المفاهيم الحديثة ليست رد فعل على تصور الانطباعيين ، وانما – على العكس – تطوير لهذه الافكار وتعميق للهدف الذي قصدوه ، وللوصول اليه لابد من سلوك الطرق التي استثناها الانطباعيون .

وبعد تقسيم اللون المتردد ، والذي ظهر عند الانطباعيين لم يأت التضاد المتوازن ، وانما جاء بحث مشابه ، تقسيم الشكل والرسم ، فروائع الانطباعيين ليست نهاية حركة ما ، وانما بداية حركة أخرى يعتبر الفنانون الحديثون متمموها .

ان علاقات الحجوم والخطوط والالوان هي الاساس لاي ابداع في السنوات الاخيرة ، ولاي تأثير سواء كان فرنسيا أم أجنبيا .

ومن هنا يمكن التوجه نحو الواقعية عن طريق عناصر ديناميكية حصرا ، فالتضادات المستخدمة في التصوير أكثر حالاتها نقاء (تكامل الالوان والخطوط والاشكال) أصبحت تمثل العمود الفقري للوحات الفنية .

وكما حدث في تاريخ التصوير قبل مرحلة الانطباعية حيث سيبحث فنانو الشمال عن عناصر ديناميكية تؤكد اللون ، بينما سيعطي فنانو الجنوب – على الاغلب – أهمية أكبر للحجوم والخطوط .

ان فهم التصوير المعاصر الذي نشأ في فرنسا ، هو ضرورة للاستيعاب العام ، ويساعد على تطوير كل حساسية ، كما أن الحركة المستقبلية الايطالية هي احدى البراهين ، اذ أن كل تطور ديناميكي سيهدف الى اغناء العناصر في التعبير الفني ، وزيادتها حتى تتجلى في أفضل وجه ، وبالتالي ، وكنتيجة حتمية تكبر قيمة العمل الفني وأهميته ويقل الانتاج الكمي .

عدد كبير من الناس ينتظرون أن يمر ، مايعتبرونه عابرا في تاريخ النقد الفني ، وسيعود ذلك الذي يسمونه تصويرا ، كما خلقه الله ، وهذه خطيئة كبيرة ، فالفن الذي يسخر كل الادوات والعناصر التي تمكن من خلق روائع فنية سيعيش طويلا وطويلا جدا .

أنا متأكد من أننا سنصل الى مفهوم بنفس الاتساع للفن ، نتيجة للتطور ، وبالمقارنة مع العصور السابقة ، ولو لم يحصل ذلك لما كان الفن خالدا .

ان الحياة اليوم أكثر تشعبا وسرعة من الماضي ، وكان عليها أن تتقبل فن تقسيم اللون الديناميكي ، كأداة للتعبير عن الناحية العاطفية وعن تعبيرية الموضوعات ، هذه التعبيرية الشائعة التي وصلت الى اللحظة الحرجة التي يجب علينا اكتشاف خصائصها .

من أجل مزيد من المقارنة ، سأعود الى القرن الخامس عشر ، عندما ارتقى الاسلوب الفوقي قمته

ثم بدأ ينحدر ، كانت العمارة خلال تلك المرحلة اداة التعبير الرئيسية الشائعة ، لقد زينت الكاتدرائيات بكل ما كان الخيال الفرنسي قادرا على اكتشافه وابتكاره من العناصر التزيينية الحية .

لكن اكتشاف الطباعة ادى الى ثورة وتغيير كاملين لعناصر التعبير تلك .

وسوف استشهد هنا بالفقرة المشهورة من (كاتدرائية السيدة العذراء) لفيكتور هوغو من فصل (هذا سيهلك ذاك) ...

ـ « في القرن الخامس عشر اكتشف الفكر الانساني طريقة للخلود ، وليست أقوى مما في العمارة ، بل أبسط وأوضح وأسهل ، لقد خلعت العمارة عن عرشها، وشغلت أحرف (أورفيوس) الحجرية أحرف (غوتنبرغ) الرصاصية الناس ، أهلك الكتاب ... العمارة » .

ولا أقصد الى المساواة بين التطور الحاضر والاكتشافات العلمية الحالية ، وبين الثورة في مجال أدوات التعبير التي تحققت في القرون الوسطى بفضل ابتكار (روتنبرغ) ، ولكن أريد أن ألفت الانتباه للمنجزات الحديثة في مجال المكننة ، كالتصوير الملون ، صناعة السينما تطور نشر الروايات الشهيرة منها والاقل شهرة ، تعميم المسرح ، ... كل ذلك يعوض بشكل فعال عن تطور دور فن التصوير الزيتي ، ويؤدي الى أن يصبح الموضوع البصري ، والعاطفي ، والتسجيلي ، والشائع ، زائدا تماما .

انني أفكر بجدية الى اي شيء يمكن أن تصبو هذه الاعمال الفنية جميعها ، الاقل تاريخية أو الاكثر المأساوية والمعروضة في أحد المعارض ، بالمقارنة مع أصغر شاشة سينمائية .

لم يتم التعبير عن الواقعية البصرية بمثل هذه الدرجة من الكمال قبل الآن .

وقبل أعوام كان النقص وعدم الدقة في اللون مقبولا ، لكن التصوير الضوئي الملون قد اكتشف ، ولم تعد لوحات الموضوع تملك ذلك المسوغ والشعبية ، هذا المبرر الوحيد لبقائها بدأ يتضاءل ، وحتى العمال الذين من الممكن مشاهدتهم في لوحة (ملحمة ديتيل) أو أمام الذكريات التاريخية للورنس ، لم يعودوا اليوم الى الظهور ، فهم الآن في دور السينما .

وكذلك حال الطبقة الوسطى والتاجر الصغير ، الذين بفضلهم استمر فن الضواحي والارياف قبل خمسين عاما ، هم الآن بغنى عن خدمات أولئك الفنانين دون أي ضير يلحق بهم .

ان الصورة الفوتوغرافية لا تحتاج الى وقت للجلوس الطويل ، مثلما تحتاج اللوحة التي تمثل الوجه، وهي تعطي شبها أدق وبكلفة أقل .

أن فنان الوجوه ، أخذ ينهي نشاطه ، وكذلك بدأ فن تصوير الحياة اليومية والتاريخية ، ولكن وبدون أي أمل بميتة رائعة ، سينتهون قتلى من قبل هذا العصر ، هذا سيهلك ذاك ، وبما أن أدوات التعبير أصبحت عديدة ، فعلى الفنان التشكيلي أن يقتصر على هدفه ، واقعية الرؤية ، التي ولدت مع مانيه ونمت مع الانطباعيين ، وسيزان ، وستصل الى عمومية أعظم في الروائع الفنية المعاصرة .

وحتى العمارة التي عريت من كل ما كان لديها من زينة تسجيلية بعد قرون عديدة من التقليدية المزيفة ، تعود الآن لتنشد المعنى المعاصر للوظيفة .

ان العمارة تكتفي بأدواتها بعلاقات الخطوط وتوازن الحجوم الضخمة فيها ، حتى الزينة أصبحت تشكيلية ومعمارية .

كل فن يتفرد ويقتصر على مجاله الخاص ، والتخصص هو ظاهرة عصرية ، وعلى فن التصوير ، كجميع مظاهر عبقرية الانسان الاخرى ، أن يعترف بهذا القانون ، فهو منطقي ، لانه عندما يطلب من كل واحد الاكتفاء بهدفه ، أن هذا الطلب يضمن أفضل النتائج وأكملها .



الموسيقيون ١٩٢٥ فرنان ليجيه

الراقصون والطيور – ١٩٥٣ – فرنان ليجيه

فن التصوير الزيتي يسمو بالواقعية ، فالفكر المعاصر ، ليس مجرد فكر مجرد آني ، مفهوما لعدد محدود من العارفين ، انه يعبر بشكل كامل عن جيل جديد ، ويرضخ لضرورات هذا الجيل وطموحاته .

الفن والشعب

صلة الشعب بالاعمال الفنية ، هذه المشكلة الحالية ، التي ما تلبث معلقة في الفراغ ، ولكن كي نستطيع أن نصل الى الشعب ، يجب أن نكون قريبين من الشعب ، قلائل منا بقي على مقربة منه .

بالنسبة لي شخصيا توفرت لي الفرصة ، ليس في باريس ولا في مرسمي .. بل أثناء الحرب .

قد يكون فظيعا أن يقال هذا ، الا ان الحرب العالمية الاولى كانت بالنسبة لي فرصة ، ساعدتني على التعرف عن الشعب ، وعلى التجدد بشكل كامل ، ومن حسن الطالع كان خروجي منها بدون تسوية ، لم تسر الامور بالنسبة لي لا أسوأ ولا أفضل من أي شخص آخر . لقد كان بمقدوري أن أتأمل ما يحدث حولي .

لقد فرزت الى قوات الاقتحام ، كما هو معلوم ، التي تتألف من العمال ، والحفارين ، وعمال المناجم ، كانت الصدمة كبيرة ، فمباشرة من المرسم ، من عالم الفن انتقلت اليهم ، (لا يجب أن نظن بأنه يمكن الدخول الى صفوف هؤلاء بنفس السهولة التي ندخل بها الى مقهى) ، معهم كنت طيلة الحرب ، هناك تفهمت حقا من هو هذا الانسان « ابن الشعب » ، انه قبل كل شيء انسان منظم بشكل رائع ، حتى أنه يمكنني أن أقر – في هذه المناسبة – بأنني نفسي أمثل الفوضى التامة ، لنأخذ أبسط الامثلة ، فأصدقائي أولئك الذين استطاعوا أن يعبئوا في الحقيبة الواحدة خمسة عشر كيلو غراما ، بينما أنا ملأتها بثمانين فقط .

بالفعل تعلمت هناك الكثير . تعلمت أيضا لغتهم ، فهم لديهم لغتهم الخاصة (ارغوت Argot) . ولكل مهنة لغة أخرى ، نحن المصورون ، نفهم كلمات تعابير ، الا أن لغتنا فهي اللوحات .

لا بد اذا من ايجاد طريقة ما حتى نستطيع أن نتفاهم معهم ، أقصد بناء علاقات ، ما الذي وقف في طريق تحقيق ذلك ؟ في المرتبة الاولى درجة التعلم الذي تلقوه ، في تاريخ الفن هناك مرحلة تدعى « النهضة » ، قبل ذلك كان التصوير من المخيلة ، مختلق ، التصوير الروماني مثلا ، لم يكن تقليدا للطبيعة ، كذلك المصريون اختلقوا أشكالهم . القرون الوسطى لم تتعرف على تماثيل « سان – سولبيك » ، كانت مجرد أعمال فنية أعجبت الخاصة ، وقبلها الشعب .

المشكلة تعقدت منذ عصر النهضة ، لماذا ؟ لان النهضة حملت التقليد ، بشكل خاص ، تقليد الجسم البشري ، منذ ذلك الوقت بدأ التقييم على أساس المطابقة : فالرائع هو ذلك ، الذي كان تقليدا خالصا .

روسو « الشيخ الطيب » ، الذي كان فعلا فنانا فذا ، قال لي ذات مرة : ان « داوود » رائع ، لكن « بوجورو » فهو الافضل ، هل شاهدت انعكاساته على الماء ؟) . كل شيء يتعلق اذا بدرجة التعلم ، والتعلم الذي تقدمه المدرسة ، هو تعيس ، حين يقول الاساتذة : (انظروا الى عصر النهضة ، هذا هو أرفع مستوى وصل اليه الفن ، هذه القمة في التقدم) . في هذا التأكيد تكمن التعاسة بكاملها ، لا يوجد في الفن تقدم ، فالتمثال المصري على نفس الدرجة من الروعة ، مثل لوحة رافائيل أو أعمال ميكلانجلو في التصوير .

اذا لقد أقر الشعب التقليد ، ومعروف جدا أن التقليد لا يعطي شيئا ، فأي انسان أمضى نصف العام في مدرسة الفنون الجميلة ، يمكنه أن يرسم صورة

شخصية ، وجميع طلبة تلك المدرسة يستطيعون أن يرسموا صورا شخصية لجداتهم . وهذا لا يبرهن على أنهم عباقرة .

أسلوب عصر النهضة دعمه المال ، فقد كان ذلك الفن ـ فن أبناء المدن ـ الذين ارادوا ، بدورهم ، أن يمتلكوا في حوزتهم لوحات فنية ، لقد كان ابن المدينة يوصي على صورة لأشخاص العائلة ، صورة شخصية للعشيقة ، كما علق في غرفة طعامه لوحة طبيعية صامتة ، اكثر أو اقل غرائزية . لوحة المسند كانت توقيعا على الانفصال عن الشعب ، علما أنه قبل عصر النهضة ، واللوحات المسندية قامت لوحات جدارية كبيرة ، كان بمقدور الشعب مشاهدتها ، أما بعد ذلك. الاغنياء من الناس فقط ، أصبح بمقدورهم أن يحوزوا على اللوحات ، اذ تواجدت اما في مجموعاتهم الخاصة أو في المتاحف ، المتاحف تغلق أبوابها حوالي الساعة السادسة ، في نفس الوقت الذي يغادر فيه العمال أماكن عملهم !

« أيام الجبهة الوطنية » قلنا لأنفسنا بأنه من الضروري ان نفعل شيئا . فيوم العمل ثماني ساعات ، وفي الاسبوع ثمانية واربعون ساعة عمل ، تقدمنا برجاء الى مدير الفنون الجميلة السيد (ب. هوسمان) كي يفتح المتاحف مساء ، أجاب : أتريدون القضاء علي اذ سيتحتم علينا أن ندفع للمراقبين أجر الساعات الاضافية) الا أنه في النهاية فتحت المتاحف مساء . كان الازدحام غير عادي .

يجب اذا اعطاء العمال وقت فراغ أكبر . المجتمع اليوم أقل رأفة ، والعمال ليس لديهم الوقت للمشاهدة، للتفكير ، للاختيار ، وفي حال استطاعوا أن يستعيدوا بعض الساعات ، فلا بد لهم من أن يقضوها في أمور أخرى ، في الاغتسال ، واللبس . وتأمين العديد من الحاجيات ، كل هـذا غير كاف كي يكون بمقدورهم القدوم الينا .

لا يجوز لنا بأي حال أن نتصور أن هذا الامر ليس مهما بالنسبة للشعب ، فالعامل ، عندما يرتدي ملابسه ، يقوم باختيار ، يبتاع ربطة عنق زرقاء واما حمراء ، يختار متعمدا ، ولديه الذوق ، وعلينا أن نعمل كي يستطيع هذا الذوق أن يتطور .

في فترة « الجبهة الوطنية » عملت متعاونا مع بيت الثقافة ، تعبت يومها في المحاضرات ، ولكن ذلك لم يجد شيئا .

« فيالان كوتوريه » كان يومها رئيسا للجنة الفنون الجميلة ، اذا كان معقولا عندها أن يكون لدينا بعض الآمل ، للأسف ، فقد كان دائما مشغولا ، وتوفي مبكرا . وقد تناقشنا ، عندما كنت أستطيع أن أفوز به : « ان القضية الاساسية ، هي تعليم الاطفال » نعم فعلى المدارس أن تفسح المجال للأطفال كي يرسموا ، فرسوم الاطفال كما نعلم ... هي رائعة ، شاهدت في أمريكا رسوما لأطفال روس ، يحسدهم عليها المحترفون ، ففي رسم الطفل حرية غير عادية ، يجب أن تتواجد في المدارس لوحات رائعة ، نسخ جيدة مطبوعة عن لوحات فنية ، ويجب تنظيم مسابقات سنوية ، واختيار أفضل الاعمال وتعليقها على الجدران، كم ستكون سعادة الصغار كبيرة عندما يشاهدون لوحاتهم معلقة على الجدران ، على أية حال فقد قمنا بتجربة معينة حتى في عام ١٩٣٧ ، ففي جناح « لاكوربوزييه » وجدنا رسومات مثيرة لبعض الاطفال ، فطلبت من طلابي تكبيرها ، كانت النتيجة عظيمة .

في النورماندي أجريت تجربة شيقة ، كان ابن أخي صغيرا يحب صنع رسومات عن أعمالي ـ وكم كانت تلك الرسومات حرة ـ ثم في النهاية ، صنعت أنا لوحة عن رسوماته ، لقد كان ذلك درسا مفيدا جدا لي ، بحقيقة الامر ، أظن أن الدورات والمحاضرات ، لا تعطي نتائج كبيرة ، فالنتائج هي اللوحات التي تمت مشاهدتها ، أو عرضها في شرائح ملونة .

لدى الامريكيين تشوقا أكبر مما لدينا ، فعندما يوجد معرض في متحف ما ، يشاهدونه يوم الاحد ، شاهدت هناك معرضا لفان غوغ . لقد اقتتل الناس امام المدخل ، من أجل الدخول ، كانوا أناسا عاديين وسائقين ومن مهن مختلفة .

في شيكاغو حدثت لي حادثة طريفة ، عرضت في المتحف هناك بعضا من اعمالي ، كانت الوانها حادة لدرجة ما ، وفي أحد الايام اتصل بي هاتفيا من المتحف، قيل لي انهم بانتظاري ، وعندما حضرت ، شاهدت ستة من الزنوج ، أنيقين بتكلف ، كانوا موسيقيين من أوركيسترا نيويورك للجاز ، أخذوا يرقصون أمام لوحاتي ، أرادوا شراء احداها في الحال ، كي يعلوها على الجدار حيث يعزفون .

الراديو ، ليس أداة عون لنا ، فهو معين للموسيقيين ، اذ نستطيع بواسطته أن نسمع الروائع الموسيقية ، جميع الموسيقيين المعروفين اليوم مشهورون ، بالنسبة لنا نحن المصورون الحالة أصعب .

أعود ثانية الى حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ . وصلت من السفر مع أصدقائي . ورأيت تلك المدافع ، الطائرات، كل تلك الاشياء الجديدة ، شعرت بأن هذه كانت دفة النجاة بالنسبة لي : أن أبحث عن الالهام في الاشياء التي تحيط بي ، كانت هذه نقطة انطلاقي .

بدأت بالرسومات ، بعدها جاءت الالوان ، كانت اكثر جراة من أي وقت قبل ذلك ، وجاء هذا نتيجة لحاجة حقيقية ، فقد عشنا خلال الحرب في تلك « الرمادية » وفي ذلك الوحل ، لقد ظهرت في لوحاتي

الالوان الخالصة ، هكذا وصلت الى تحرير اللون .

معركة اللون ، أو معركة تحرير اللون قدناها سوية مع « روبرت ديلوني » ، قبل ذلك ، الاخضر كان يعني شجرة ، والازرق كان يعني السماء ، وهكذا ، بعد ذلك أصبح اللون قيمة بحد ذاته ، واليوم يمكن أن نصنع مربعا أزرق أو أحمر أو أخضر ، هذه ثورة هامة، فبالتسلسل ، بدأ اللون الخالص يظهر في الدعايات ، وفي واجهات عرض المحلات التجارية ، ولحد ما فقد أثرنا في الفن التزييني لأوقاتنا المعاصرة ..

لقد عنى معرض ١٩٢٥ الانقلاب ، ففي عمارة مبسطة عرضنا أعمالنا ، بألوانها الخالصة ، ظهرت العمارة يومها نقية تماما ، كانت تلك هي أيام النقائية.

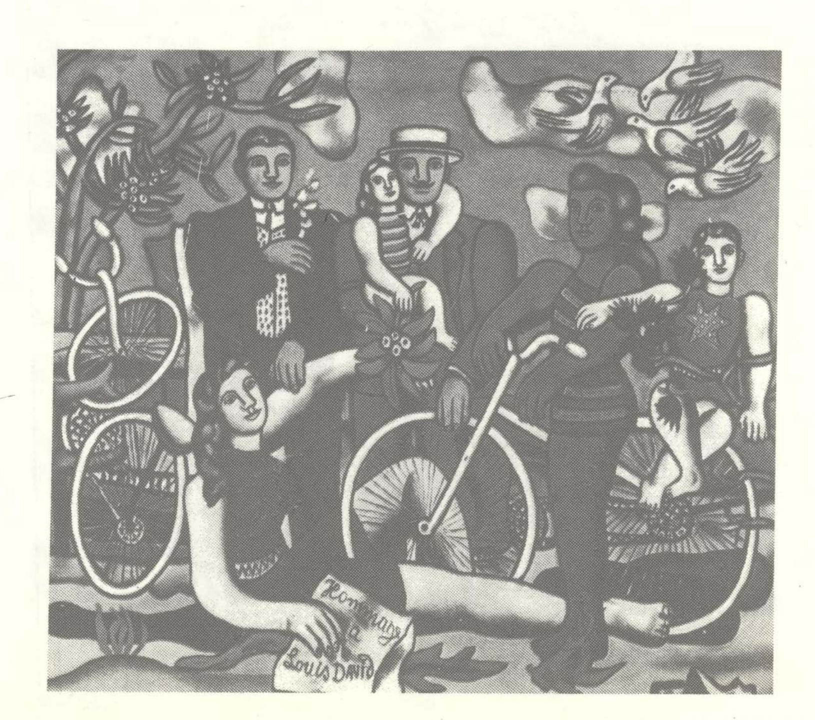
أعتقد أن العمال ، لا يقدرون اكتشاف ما عانيناه من صعوبات ، لا يعلمون كم كانت قاسية سنوات (١٩٠٨ ، ١٩٠٩ ، ١٩١٠) عندما كنا نحاول «الابحار» .

في النهاية ، أريد أن أصف لكم معاناتي بعد عودتي الى فرنسا ، وعن سعادتي ، بأنني عدت ثانية الى وطني ، أنتم ، من بقوا هنا خلال تلك السنوات الخمس الصعبة ، ليس بمستطاعكم أن تدركوا مقدار ذلك .

الساعة السادسة مساء هبطنا في « هافر » كانت المدينة ميتة ، عدد قليل من الفرنسيين كان في الشوارع، قلنا في أنفسنا يومها « هذا لا يبدو مبشرا » ، فسألنا أحد عمال السكك ، أين يمكن أن نتناول شيئا ، فأشار الى ضوء بعيد « هناك يوجد مطعم ، قد لا يكون قد اغلق حتى الآن » . كان المطعم مغلقا . فاقتادنا الرجل الى بيته ، كان لديه بقية من طعام الغداء . قال « لا اعلم ان كان هذا الطعام ما زال جيدا ، لنحاول تسخينه على نار هادئة » كان طعاما رائعا .

وصلنا الى باريس طبعا ، باريس شيء آخر ، الا انني رأيت اعلانا سينمائيا « الهزليون » ، شاهدت هذا الفيلم ، وأنا الذي كان قد مل من نجوم السينما الاميريكية ، وجدته يومها فيلما رائعا ، وكم كان شاعريا ، في ١٩٣٧ لم يكن من المحتمل عرضه أكثر من أسابيع ثلاثة ، انا متأكد ان الجماهير في فرنسا قد قطعت شوطا نحو الامام ، هذا التطور مدهش ، أما انتم فبما أنكم بقيتم هنا طيلة الوقت ، لا يمكن أن تحسوا ذلك ، انا أثق بفرنسا . اذا عنينا التصوير فما زال أمامنا الكثير للقيام به ، واقع الشعر يبدو ممتازا ، لدي الثقة بفرنسا .. واقسم بأنني لست مخطئا .

(١٩٤٦)



تحية الى لويس دافيد - ١٩٤٩ - فرنان ليجيه

فرناند ليجيه :

- ١٨٨١ — ولد فرناند ليجيه ٤ شباط في أرجينتان (النورماندي)
- ١٨٩٧ — ١٨٩٩ — دراسة معمارية لدى مهندس معماري في كان .
- ١٩٠٠ — ١٩٠٢ — رسام معماري عند مهندس معماري في باريس .
- ١٩٠٢ — ١٩٠٣ — خدمة عسكرية في فرسال .
- ١٩٠٣ — قبل في معهد الفنون الزخرفية ولم يقبل في معهد الفنون الجميلة ، ولكنه كان يؤمه كطالب حر في مرسمي « جيرومي »و« فيريرا »).
- ١٩٠٤ — عمل في مكتب معمار ثم عند مصور فوتوغراف « ريتوسن » .
- ١٩٠٥ — « حديقة والدتي » لوحة بتأثير الانطباعيين .
- ١٩٠٦ — ١٩٠٧ — الشتاء في كورسيكا ، يرسم مناظر طبيعية ما زالت تحت تأثير الوحشيين .
- ١٩٠٧ — معرض شامل « لسيزان » في صالون الخريف .

١٩٠٨ – ١٩٠٩ –	سكن في « لاروسن » حيث أقام علاقات مع فنانين وأدباء (ديلوني، شاغال ، أرشبينكو ، لورنس ، ليبشيتنر ، ماكس جاكوب ، ريفيردي ، ابولينيير ، موريس رينال ، وآخرين) يتعرف الى هنري روسو . لوحة « المرأة تخيط » .
١٩١٠ –	عرض في صالة كاهنويلر مع براك وبيكاسو . لوحة « دخان فوق الأسطح » .
١٩١٣ –	محاضرة عن (بدايات التصوير الحديث وقيمه التسجيلية) في أكاديمية فاسيلييف .
١٩١٤ –	دعني لوحدة « قوات الاقتحام في الجيش » حملة أرغون ١٩١٤ – ١٩١٦ .
١٩١٩ –	تزوج من جان ليبري .
١٩٢٠ –	تعرف على « لاكوربوزييه » .
١٩٢١ –	يتعاون مع « بلينر سيندرارز » في فيلم (آبل غانكا الدائرة) .
١٩٢٢ –	ديكور لباليه (خلق البشرية) .
١٩٢٤ –	يحقق أول فيلم بدون سيناريو « الباليه الآلي » . رحلة الى ايطاليا ، محاضرة في السوربون (الاستعراض) .
١٩٢٥ –	لوحات تجريدية جدارية لـ « لاكوربوزييه » و « ماليه ستيفنس » .
١٩٢٨ –	معرض شخصي في برلين .
١٩٣٠ –	لوحة (الجيوكوندا والمفاتيح) .
١٩٣١ –	رحلة الى الولايات المتحدة .
١٩٣٣ –	معرض في زيوريخ . شارك مع (لاكوربوزييه) في الملتقى العالمي الرابع للمهندسين المعماريين في اليونان .
١٩٣٥ –	مرحلة ثانية للولايات المتحدة ، معرض في متحف الفن الحديث في نيويورك ومعهد الفن في شيكاغو .
١٩٣٦ –	يساهم مع أراغون ولاكوربوزييه في نقاشات(الجدل حول الواقعية).
١٩٤٥ –	ينتسب الى الحزب الشيوعي الفرنسي .
١٩٤٩ –	اول اعمال سيراميك في (بيو – البيز – مارتياميز) . معرض في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس . وفاة زوجته جان .
١٩٥٠ –	موزاييك للنصب التذكاري في باستون في بلجيكا .
١٩٥٢ –	يتزوج من (ناديا خودوسيييفيتش) التي كانت طالبته منذ عام ١٩٢٤ وبعدها مساعدته في المرسم . ديكور الصالة الكبيرة في قصر الامم المتحدة في نيويورك . يقطن في (غيف – سور – إيفيت).
١٩٥٣ –	لوحات فيتراح لكنيسة فيسويسرا « لورفايفر » .
١٩٥٤ –	لوحات فيتراح لجامعة كاراكاس في فنزويلا .
١٩٥٥ –	رحلة الى تشيكوسلوفاكيا بمناسبة ملتقى (سوكووي) (الصقور) في براغ . معرض في متحف ليون . معرض في البنيالي الثالث في سان باولو . الجائزة الكبرى . ١٧ آب توفي (ليجيه) في (غيف – سور – ايفيت) .
١٩٥٧ –	وضع حجر أساس « متحف ليجيه » .
١٩٦٠ –	١٣ أيار افتتح في (بيو) « البيز – ماريتاميز» متحف فرناند ليجيه الذي أسسته السيدة ليجيه بالتعاون مع جورج براك .



فرنان ليجيه ١٩٤٥ حبولي العظيمة

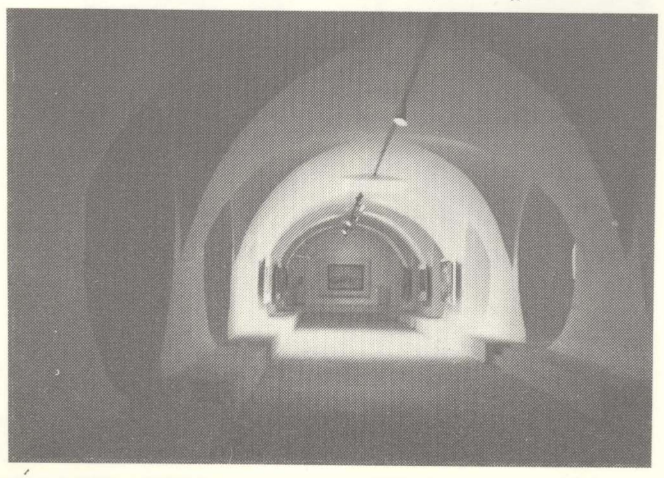
موسم الخريف التشكيلي بين التحولات والإنجازات

كانت الشهور الاخيرة من عام ١٩٨٠ حافلة بالتحولات والنشاطات الفنية المحلية وعلى مختلف الصعد ، فمن مرسوم السيد رئيس الجمهورية القائد المناضل حافظ الاسد حول تأمين صالة عرض لنقابة الفنون الجميلة في وسط مدينة دمشق ، الى مرسوم تكريم الفنانين الرواد ضمن اسبوع الفن التشكيلي العربي ، عاشت الحركة الفنية أعراساتمثلت بجملة تحولات وانجازات لم يشهد القطر مثيلا لها منذ ولادة هذه الحركة ، فقد أصبح لنقابة الفنون الجميلة صالة دائمة « صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق » تمارس عبرها نشاطاتها الفنية من ندوات ومعارض محلية وعربية واجنبية ، ودخل الفن التشكيلي للمرة الاولى في البيان الوزاري لحكومة الدكتور عبد الرؤوف الكسم ، وتوالت التوجيهات بدعم حركة الفنون التشكيلية في قطرنا ، وكانت « الحياة التشكيلية »أول انجاز من الانجازات الثقافية . وأول مجلة عربية اختصاصية دورية بهذا الحجم تأخذ على عاتقها نشر الثقافة الفنية و « تعميق الثقافة القومية الوطنية التقدمية الانسانية» كما ورد في كلمة استهلال الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة ... ثم كان افتتاح صالة الرواق العربي « خزان ناظم باشا ـ سابقا » . هذه الصالة أصبحت ملكا للنقابة بدعم من الدكتور عبد الرؤوف الكسم رئيس مجلس الوزراء .. وثمة مشروع سينجز في الشهور القادمة يقضي ببناء مراسم للفنانين، وبالفعل خصصت نقابة الفنون بقطعة ارض في منطقة « الميسات » بدمشق ستبنى عليها المراسم ..

كل هذه التحولات « افتتاح الصالات ـ اصدار الحياة التشكيلية ـ تكريم الفنانين ومنح الاوسمة ـ العمل على بناء المراسم ... وغيرها » ستلعب بلاشك دورا بارزا في عملية الانتاج الفني من جهة ، ونشر الثقافة الفنية على أوسع نطاق ـ من جهة اخرى ـ ، واذا كنا نطمح الى مزيد من الصالات والمراسم ومزيد من الدعم .. وان يصبح التكريم تقليدا ، وان تشمل الرعاية حياة الفنان وعمله ، فالاعوام القادمة ستكون حافلة بالانجازات . فالفنان في قطرنا كان دائما ، بوعيه القومي والانساني وامكاناته الفنية الكبيرة ، أهلاً للدعم والتقدير والرعاية .. فقد أعطى لسنوات طويلة دون أن يأخذ ، وكان ومازال رسولنا الثقافي الذي يعكس وجهنا العربي الاصيل عبر عشرات المعارض الفردية والجماعية الرسمية التي تقام في الخارج .. وقد اثبت الفن التشكيلي في سورية عبر الاسابيع الثقافية التي أقمناها في الاقطار العربية الشقيقة والبلدان الاجنبية الصديقة فاعليته وأهميته الحضارية. كماحقق بجدارة دوره الجمالي والاجتماعي والايديولوجي ..

كل ذلك يعني ان التحولات التي تمت ، جاءت عن قناعة الجهات المسؤولة بدور الفن على مختلف الصعد الاجتماعية والقومية والسياسية .. ولعل وقفة متأنية أمام معارضنا الفردية والجماعية التي أقيمت خلال الشهور المنصرمة تؤكد مدى التطور الذي وصلت اليه حركتنا الفنية ...

من جهة اخرى استضافت دمشق عدة معارض فنية متميزة لبلدان اجنبية صديقة « معرض ابداعات الفنانين التشكيليين السوفييت تحية لمعاهدة التعاون والصداقة ـ معرض السجاد الجداري البولوني ـ معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية .. » وسنعرض بايجاز أهم المعارض التي شهدناها في موسم الخريف .



صالة الرواق العربي ـ نقابة الفنون الجميلة

أيلول ـ المعرض العام العاشر لنقابة الفنــون :

بدأ موسم الخريف بالمعرض العام العاشر لنقابة الفنون الجميلة والذي اصبح تقليداً سنويا من تقاليد النقابة ويقام بشكل دوري في منتصف ايلول ذكرى تأسيس صالة الشعب . وقد اكد المعرض الذي ضم نتاج أكثر من « ٨٠ » فنانا وفنانة على عملية العرض لكل نقابي بمعزل عن أية شروط « باستثناء الحد الادنى من المستوى الفني » . لذلك شمل المعرض تجارب مختلفة ، « شابة تتلمس الطريق » ، و « رائدة لها دورها في رسم الملامح الاصيلة للفن التشكيلي في القطر» وثمة أعمال تعود الى جيل السبعينات ولا تقل أهمية وفاعلية عن التجارب الرائدة ، من حيث ارتباطها بالواقع وامتلاكها خصوصية في التعبير ..

عاصم الباشا ـ نحت



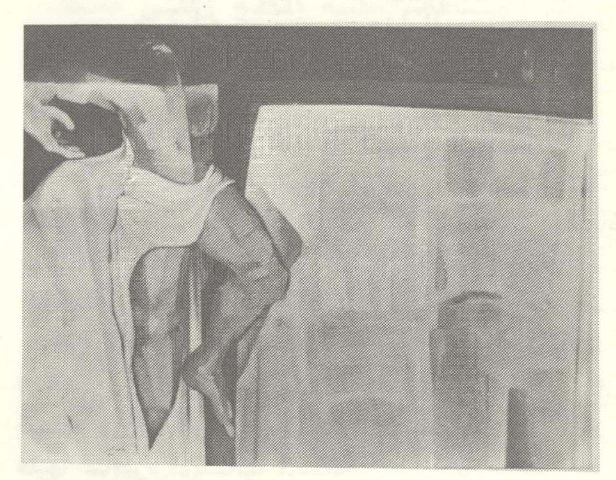
وعبر هذا المدخل النقدي تشدنا أعمال « نعيم اسماعيل ـ لؤي كيالي ـ غسان السباعي ـ خزيمة علواني ـ فيصل عجمي ـ مأمون الحمصي ـ خليل عكاري ـ فاتح المدرس ـ عاصم الباشا ـ فائق دحدوح ـ الفريد حتمل ـ عبد الحي مسلم ـ أحمد دراق السباعي ـ مجيب داوود ـ عبد القادر عزوز ـ أنور دياب ـ .. » . لماذا لان هذه الاعمال ترتكز على خلفية اجتماعية وسياسية كدافع للتعبير الفني . وعلى صعيد الانجاز تنم عن رؤية متطورة في التفاعل مع الواقع بموضوعاته القومية والاجتماعية ، وتتحقق أخيراً عبر الرمز الواضح الذي يخلصها من المباشرة باتجاه صيغة أكثر قدرة على امتلاك ابعاد الواقع وجذوره المادية .

ومن جهة أخرى نرى في هذا الرمز تكثيفا لحالة انسانية مأساوية ، ويمكن أن نذكر بعض الاعمال على سبيل المثال لا الحصر :

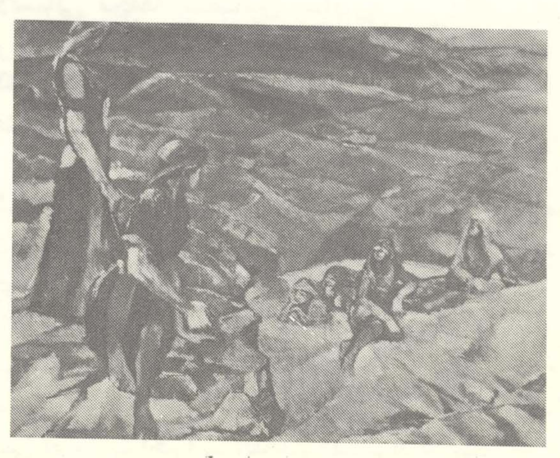
في لوحة « حامل الشباك الصغير » للفنان الراحل لؤي كيالي تتكشف المأساة في شكل الطفل البائس الذي يمثل شريحة من الواقع .. لكن عند الصياغة يستيقظ الدافع الجمالي للفنان ويتخذ من التقنية الخطية واللونية وسيلة للتعبير عن المأساة في اطار جمالي .. ويقدم الفنان خزيمة علواني في لوحته « تكوين » الدراما الانسانية في اطار جمالي تراثي نتمثله في الزخارف والاشكال الهندسية التي تتحرك عليها عناصره الانسانية المسالمة في مواجهة عناصر أخرى مضادة بشعة تأخذ شكلا أسطوريا يزيد من غدرها وحدتها وبشاعتها .. انها صورة أسطورية للصراع الانساني محققة بمضامين معاصرة .. واذا أردنا أن نربط هذه الصورة بواقعنا فسنجدها في مواجهتنا للكيان الاسرائيلي الفاشم الذي يمارس أبشع أشكال النازية بحق شعبنا العربي ..

وترمز الوجوه المأساوية التي يتناولها « فاتح المدرس » من ريف الشمال السوري الى صراع الانسان مع الارض من جهة ومع الانسان المضاد من جهة اخرى .. لكن من خلال عفوية الفنان المستقاة من ذاته وانفعالاته وعواطفه .. أما « غسان السباعي » فينقلنا برموزه الى صيغة عقلانية واشكال مدروسة بعناية .. من اجل امتلاك الحالة الانسانية المأساوية التي تعتبر ـ أخيرا ـ القاسم المشترك للاعمال الواقعية على مختلف اتجاهاتها وجمالياتها ... في هذا المعرض.

لوكران ـ بلجيكا ـ غريتا علواني



الانسان والارض ـ مأمون الحمصي



الارض ـ الفريد حتمل

تشرين الاول : المعرض السنوي كان حافلا بالعطاءات :

كان المعرض السنوي لفناني القطر الذي تنظمه وزارة الثقافة والارشاد القومي « أقيم المعرض في صالة المتحف الوطني بدمشق » متميزا بالعطاءات الفنية وحافلا بالاشياء الجديدة والتي تعطي للباحث صورة واضحة عن تطور الحركة التشكيلية . ويمكن أن نقول ـ من وجهة نظر نقدية ـ ان أهمية المعرض السنوي جاءت نتيجة جملة من المسائل الفنية والتنظيمية ، أصبح بعضها تقليدا من تقاليد المعرض . فالفنان قدم من جهته آخر تجاربه . وأكثرها تطورا ، والجهة القائمة على المعرض سعت الى حد كبير الى المحافظة على مستوى المعرض السنوي وتجاوز المعارض السابقة حيث يشعر المتلقي أنه أمام معرض لا يعنى بالكم على الرغم من عشرات الاعمال ، بل بالنوع .. بحيث يمكن أن نقول أننا أمام معرض يعكس أهدافا محددة ويسعى الى تقديم ما وصلت اليه الحركة الفنية من تطور .. فعلى صعيد الموضوع وللمرة الاولى نجد انحسارا ملحوظا لموضوعات « البورتريهات الشخصية والطبيعية الصامتة والمناظر الخلوية السياحية » ويقابل هذا الانحسار الذي لم يجر مصادفة ، موضوعات نابعة من واقعنا الاجتماعي والسياسي ، وهذه الموضوعات تشكل القاعدة الصلبة والخلفية الواعية لمعرض جماعي يفترض أن يمثل الجانب المبدع والاصيل في حركتنا الفنية . وهذا الجانب نفهمه كارتباط عضوي بقضايانا وكتمثل بصري لجماليات البيئة وخصائصها ، وربط كل ذلك بموقف انساني تمتد جذوره الى تراثنا العربي الاصيل وتورق أغصانه في عالمنا المعاصر .



عمل رقم (٩) حفر ـ سعيد لطه

معرض الكاريكاتير العربي الثاني :

ضمن نشاطات المؤتمر الاول لرسامي الكاريكاتير العرب أقيم معرض الكاريكاتير العربي الثاني في صالة الشعب لنقابة الفنون الجميلة بدمشق ، وعقدت خلال المعرض ندوة جماهيرية شارك فيها بعض النقاد والفنانين والادباء العرب أمثال : « فيصل عجمي ـ فاتح المدرس ـ علي فرزات ـ جورج البهجوري ـ ناجي العلي ـ نبيل السلمي ـ طارق الشريف ـ خليل صفية ـ خالد ابو خالد ـ د. صابر فلحوط ـ حنا مقبل ... وغيرهم » .

أهمية المعرض كانت في المحاولات الجديدة لرواد الكاريكاتير العربي وفي التجارب الشابة التي لم تحقق حضورها في صحافتنا العربي .. وقد تمايز المعرض ـ أيضا ـ بموضوعاته السياسية وكشفه عن أطراف كامب دافيد الخيانية وارتباط حاكم مصر بالصهيونية والامبريالية الامريكية ، كما طرحت مسألة الحرية بصيغ جديدة نراها عبر رموز « علي فرزات » وتجريدية « ناجي العلي » وقد أثارت هذه الصيغ حوارا ساخنا في الندوة التي أقيمت لمناقشة المعرض ..

على صعيد آخر نال الجائزة التقديرية الاولى الفنانين علي فرزات من سورية وناجي العلي من فلسطين ونبيل السلمي من مصر كما منح الفنان المصري جورج البهجوري جائزة الشرف .. وتم تأسيس رابطة رسامي الكاريكاتير العرب وقد انتخبت الرابطة الفنان ناجي العلي رئيسا والفنان علي فرزات نائبا للرئيس وامينا للسر والفنانين جورج البهجوري ونبيل السلمي ممثلين للعلاقات الخارجية . وهذا يعني اننا نطمح أن يكون المعرض الثالث للكاريكاتير العربي أكثر تطورا وتنظيما ..

معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديموقراطية :

برعاية الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة والارشاد القومي أقيم في صالة المتحف الوطني بدمشق معرض ثروات فنية من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية ، ضم المعرض مجموعة كبيرة من الصور الملونة للوحات زيتية ومائية لفنانين من مختلف البلدان الاوربية ، عاشوا في قرون مختلفة ، بعضهم من القرن العشرين والبعض الآخر يتوزع من القرن الخامس عشر الى الثامن عشر . ومن الجدير بالذكر أن بعضهم بقيت شهرته ضمن حدود موطنه ، والبعض الآخر امتدت شهرته حتى أطراف مترامية من العالم . وظهرت حول تجربتهم عشرات الدراسات والكتب الفنية أمثال : « بروجيل ـ كوربيه ـ سيزان ـ مونيه ـ رامبرانت ـ



دمشق (١) ـ نذير نبعة



الحياة الريفية في وادي الفرات ـ صبحي عبد النايف

رفائيل – كوكوشكا .. » وضم المعرض تجارب متنوعة « كلاسيكية – واقعية – تعبيرية » قديمة ومعاصرة لفنانين كبار من جمهورية المانيا الديمقراطية أمثال : « كارل شميث روتلوف – اوتوديكس – جوزيف هيفنبارت – هانيزيش ايمزن – بيرت هيللر – لونار تسيتيان – فيرنر توبكه » ...

وهكذا يرصد لنا المعرض الذي جمعت صور أعماله من متاحف جمهورية المانيا الديمقراطية نماذج فنية متميزة تمثل التطور الفني في اوربا عبر عدة قرون، كما يكشف لنا بصورة خاصة عن التجارب الرائدة – الواقعية والتعبيرية – في الفن الالماني الديمقراطي المعاصر .

تشرين الثاني – معرض السجاد الجداري البولوني:

ضمن نشاطات الاسبوع الثقافي البولوني بدمشق أقيم في مطلع تشرين الثاني معرض السجاد الجداري البولوني المعاصر الذي يمثل تجارب لنخبة متميزة « ١٤ فنانا وفنانة » من الفنانين البولونيين .

لقد خرج السجاد البولوني منذ الحرب العالمية الثانية خروجا مشروعا على نطاق استخدامه كأداة تطبيقية ، ليدخل ضمن دائرة التعبير الفني كلفة تطبيقية موظفة توظيفا تشكيليا وتعبيريا .. ومن هنا تأتي فاعلية السجاد الجداري كوسيلة للتعبير عن القيم والمضامين الانسانية وهكذا دخل السجاد البولوني المعاصر حيز التعبير الفني ، بمعنى اننا أمام أعمال فنية متكاملة ، لها قيمتها الجمالية من جهة والتعبيرية من جهة أخرى ، وقد تطور فن السجاد الجداري البولوني مؤثرا ومتأثرا بالتقنيات الفنية الاخرى ، كالنحت والحفر والتصوير منذ بداية الستينات من هذا القرن . ويمكن أن نرى في هذا المعرض أعمالا يمكن ان نطلق عليها – ان صح التعبير – « سجاد نحتي » و « سجاد تصويري » .. هذه الاعمال وضع الفنانون كتلها وفراغاتها وتكويناتها والوانها وزخارفها وعناصرها التزيينية والتعبيرية ، لتنفذ بعد ذلك على أياد أخرى كسجاد جداري .

ولعل الاتجاه الذي يستلهم الفنون الشعبية البولونية برموزها وجمالياتها وعناصرها الزخرفية وأشكالها التعبيرية يعتبر من الاتجاهات الاكثر خصوصية وتمايزا في المعرض ، لاننا نرى فيه الاشياء الجديدة المعاصرة المرتبطة بجذور ثقافية وفنية محلية ، فلا حياة لثقافة معاصرة بلا جذور ، وهذا الاتجاه لا يمثل الصيغة التقليدية للسجاد الشعبي البولوني لانه يتجاوزها عبر رؤية معاصرة وانفتاح واع على أساليب العصر وجمالياته ومضامينه وتقنياته .. ويمثل هذا الاتجاه في المعرض الفنانون والفنانات « انطوني ستارتشيفسكي – ستيفان غاوكوفسكي – الينورا بلوتينسكا – باربارا فالكوفسكا – هاننا تشايكوفسكا »، أما الاتجاه الثاني فيمثل الانفتاح على التيارات الحديثة في الفن الاوربي المعاصر – عامة – ويتمحور حول صيغ تجريدية تحمل في بعض التجارب اشارات خفية غير مباشرة الى واقع ما ، مع استخدام الالوان استخداما تعبيريا ، وعند كل فنان من الفنانين الذين يرحلون هذا الاتجاه نرى وحدة لونية متميزة كما نقف على معالجات متنوعة ، عفوية ، وعقلانية . الا أن الجانب المشترك لهذه التنويعات يكمن في حداثة الانجاز والرغبة في امتلاك روح العصر .

معرض السجاد الجداري البولوني باتجاهاته يعكس أخيرا اشكالية الفن البولوني ويرسم جانبا خلاقا من انجازاته المتطورة .

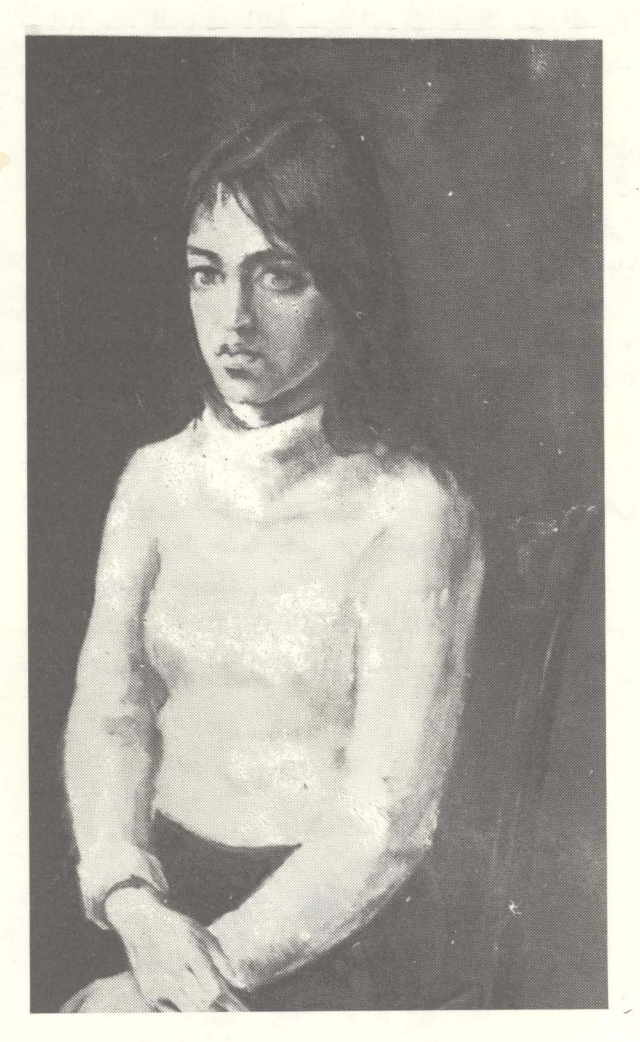


معرض السجاد الجداري البولوني

معرض « علي خليل » :

كان معرض الفنان علي خليل « اقيم المعرض في صالة الشعب » مفاجأة الموسم على صعيد تجارب الشباب ، ذلك انه طرح نفسه بقوة أكاديمية تفتقر اليها العديد من التجارب الشابة .. وهي نتيجة حتمية لاخلاصه وبحثه الاكاديمي ، في الخط كما في اللون والبناء « أي جملة المسائل التقنية الاكاديمية » ، وقد ضم معرضه بعض الدراسات الخطية التي انجزها خلال دراسته رغبة منه في عرض نماذج من تجربته الاكاديمية وقد كشفت لنا بالفعل عن صانع ماهر يملك خبرة في صياغة الواقع . وهذا الاساس الاكاديمي يعتبر الخلفية التقنية « كصنعة » المتينة لفنان يريد أخيرا ان يمتلك الواقع ويتجاوزه الى أبعاد أكثر انسانية وحياة .. وهذا ما كشفه لنا في بعض أعماله التي تنم عن ولادة تجربة واقعية متميزة لها نكهتها الخاصة من حيث تعبيرها عن موضوعات مستقاة من الريف

السوري بألوانه وشمسه ومشكلات انسانه .. والشيء المميز الذي قدمه المعرض يتجاوز الانجاز الى الرؤية التي نستشف منها المحبة والشفافية في التعامل مع الريف .. فلوحات « علي » في النتيجة تخلق جسرا من التعاطف والمودة بين المتلقي والواقع في اللوحة .

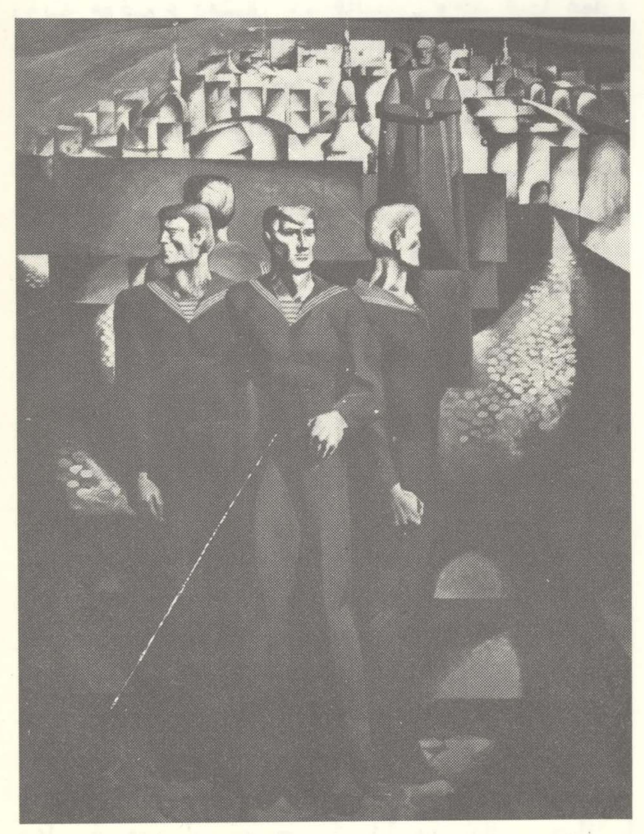


فتاة جالسة - علي خليل

معرض ابداعات الفنانين التشكيليين السوفييت تحية لمعاهدة التعاون والصداقة :

شهدت دمشق في السنوات الماضية عدة معارض لبعض جمهوريات الاتحاد السوفييتي « معرض من جورجيا - معرض من أرمينيا - معرض من أذربيجان » وغيرها من المعارض المتميزة التي يذكرها جمهور دمشق بكثير من المحبة والاعجاب لانها تلامس انسانية الانسان في الوقت الذي تنطلق فيه من تراثها القومي مؤكدة على لهجتها وجمالياتها المحلية . والمعرض الذي نحن بصدد الحديث عنه كان شاملا لمختلف جمهوريات الاتحاد السوفييتي ومحققا بعدة تقنيات « رسم - تصوير - حفر - نحت » كما ضم أعمال كبار الفنانين أمثال : « مويسينكويفسيه » الحائز على جائزة لينين ، و «دونيك ستيبان» و «زفيركوف يفريم» و «دومانيان فيكتور » وهذا الاخير يعتبر من كبار النحاتين المعاصرين . والى جانب هذه الاسماء الفنية الكبيرة ضم المعرض مجموعة أعمال متميزة للفنانين الشباب نذكر منهم « انمانيس يانيس - ودولفان لوسين ، واورازنيسوف كاكادجان ، وخاتشادوريان كارلوس ، وبوستوفويت سيركيه ، وبلاكوفلين نيكولاي » .. وهذا التنوع على صعيد الجمهوريات والاجيال الفنية يعطي للمتلقي صورة عن طبيعة الفن المعاصر ومسار تطوره في جمهوريات الاتحاد السوفييتي .

لقد كشف المعرض عبر موضوعاته عن مختلف جوانب الحياة وكانت الشاعرية السمة البارزة للعديد من الانجازات الواقعية في الرسم كما في الحفر والتصوير . بهرت التعبيرية كاتجاه ضمن تجارب واقعية متنوعة بحداثتها ، ووشائجها المحلية .. كل ذلك يدل على انفتاح الواقعية ، ومدى التطور الذي وصلت اليه عند الفنانين الكبار والشباب في آن واحد . أخيرا لا نستطيع سوى التنويه بما جاء في كلمة اتحاد الفنانين التشكيليين السوفييت : « بلقاء ابداع الفنانين السوفييت ، يتعرف المشاهد السوري على تفكير



معرض ابداعات الفنانين السوفييت - تحية المعاهدة والتعاون والصداقة

الفنانين السوفييت بتاريخ شعوبهم ، وحياتهم ، وعلى القيم الانسانية لحياتنا المعاصرة في الدور الكبير الذي يلعبه الفن . معرض الابداعات الفنية للفنانين السوفييت من مجموعة اتحاد الفنانين السوفييت لعموم الاتحاد السوفييتي تخدم تقوية الاحتكاكات الثقافية وتعميق التفاهم المستقبلي المتبادل بين شعبي البلدين الصديقين ، الاتحاد السوفييتي والجمهورية العربية السورية . » .

معرض تحية الى دمشق القديمة :

افتتحت صالة الرواق العربي التابعة لنقابة الفنون الجميلة لاول مرة بمعرض تحية الى دمشق القديمة ، تأكيدا من الفنانين التشكيليين على محبتهم لدمشق القديمة بتاريخها وتراثها وعمارتها وفنونها الشعبية وانسانها الطيب ..

شارك في المعرض حوالي « ٥٠ » فنانا وفنانة ، ومن الجدير بالذكر ان معظم الموضوعات التي طرحت تمحورت حول موضوع دمشق « موضوع المعرض » لكن اختلفت الزوايا التي تناول الفنان عبرها ، عبر رؤيته موضوع دمشق .. فالبعض وجد فيها عمارة شعبية متميزة بطابعها المعماري العربي ، فقام بتسجيل الأزقة والمنازل بشيء من الحيادية ، والبعض الآخر ربط بين الانسان والمنزل ، مصورا الحياة بالمعنى المتحرك .. والبعض اتجه الى العناصر الشعبية التراثية ليؤكد الجانب المحلي وبصيغ متنوعة . وهكذا قدم لنا المعرض موضوعا محددا بمعالجات وزوايا مختلفة تعود أولا وأخيرا الى وجهة نظر الفنان ، وعيه ، موقفه .. رؤيته .

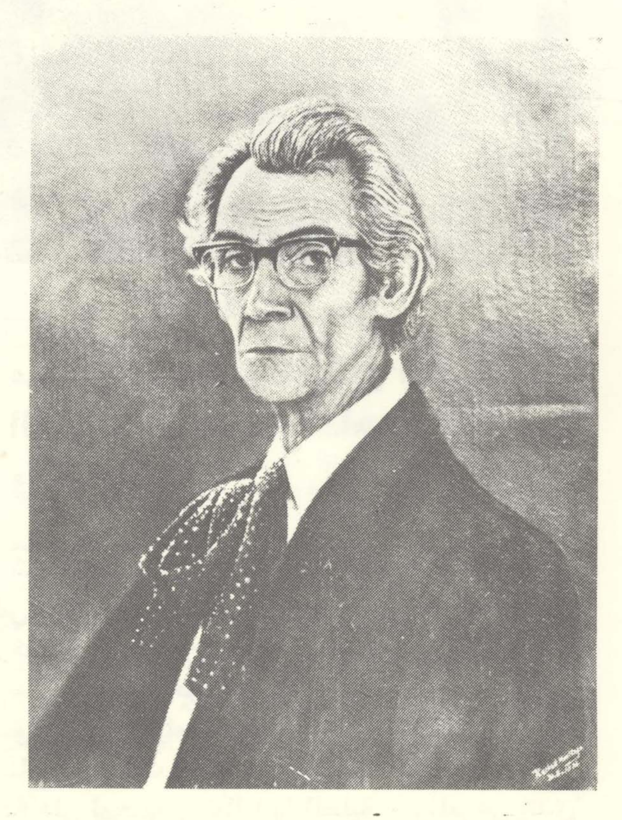
معرض الاسبوع التشكيلي العربي تكريما للفنانين الرواد :

ضمن نشاطات الاسبوع التشكيلي العربي ، أقيم في صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق معرض الفنانين الرواد « سعيد تحسين ـ رشاد مصطفى ـ نصير شورى » . كما عقدت خلال المعرض ندوة فنية حول رعاية الفن وتكريم الدولة للفنانين ، شارك فيها النقاد والفنانون وبعض ممثلي الصحف والمجلات .. وأجمع الحضور على أهمية التكريم كبادرة تاريخية ، وعلى ضرورة أن يصبح تقليدا من تقاليد حياتنا الثقافية ..

« سعيد تحسين » : تمثل تجربة « سعيد تحسين » التشكيلية البدايات الاولى للحركة الفنية قبل الاستقلال ، فقد عاصر « توفيق طارق » و « عبد الوهاب أبو السعود » واشترك معهما في بناء الاسس الاولى لفن محلي بمحرضاته وموضوعاته ومضامينه مؤكدا على الجانب التاريخي القومي ، فرسم المعارك والفتوحات والامجاد العربية في مرحلة كان الفن فيها تسجيلا حرفيا لصور شخصية ..

« نصير شورى » : يعتبر « نصير شورى » من أوائل المجددين في الفن السوري المعاصر فقد حمل في تجربته منذ بداياتها في الثلاثينات أسلوبا مغايرا لأساليب جيل « توفيق طارق وسعيد تحسين وعبد الوهاب أبو السعود » ، وعاش صراعا فنيا مع الجيل الكلاسيكي الذي عني بالرسم والدقة في نقل الواقع ، في مواجهة الانطباعية التي بدأها مع « ميشيل كرشه » وقد وصل الى مرحلة أصبح فيها الانطباعي الاول في الحركة الفنية ثم تطورت تجربته باتجاه التجريدية .. لكنها ظلت حافظة موضوعاتها التي استقتها من الطبيعة .. وطرحتها بكثير من البهجة والفرح .

« رشاد مصطفى » : على الرغم من بداياته المبكرة ومعايشته جيل الرواد الاوائل ، الا أنه ظل بعيدا عن دائرة الضوء في حركتنا الفنية ، ولعل عودته الى



تكريم الفنانين الرواد ـ صورة ذاتية ـ رشاد مصطفى

تكريم الفنانين الرواد - منظر - نصير شوري

المشاركة في معارض النقابة قد كشفت لنا عن تجربة لها خصوصيتها من حيث الاسلوب الذي ينزع الى تسجيل ادق التفصيلات . وهذا الاسلوب يلامس الناس ويدخل عقولهم دون عناء .

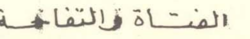
معرض « خليل عكاري » :

كما كانت بداية موسم الخريف متميزة كذلك كانت نهاية الموسم ، وذلك عبر معرض الفنان خليل عكاري « صالة الشعب » الذي ضم مجموعة أعمال « تصوير زيتي » تمثل المرحلة الاخيرة من تجربته ، لذلك تنوعت موضوعاته ولهجاته الواقعية . نقول لهجاته الواقعية ، لأن « خليل » كان وما زال من أكثر الفنانين اصرارا على تقديم الجديد المتميز ضمن « الواقعية »وقد وصل الى صيغة للتعبير متميزة من حيث المعالجة اللونية والوظيفة الرمزية والفاعلية الجمالية والتعبيرية ..

معرض « خليل عكاري » بايجاز : خطوة جديدة متطورة على صعيد فن واقعي له نكهته المحلية وأبعاده الانسانية ..

● صفية




الفتاة والتفاحة - خليل عكاري

الحركة الفنيّة العالميّة في أربعة أشهر

ان ما نقدمه هنا ليس دراسة أو تحليلا ، بل هو باختصار متابعة سريعة ، لاهم المعارض التي أقيمت في الاشهر الاربعة الماضية في كل أنحاء العالم ، وبالطبع ليس من الممكن ذكرها كلها ، وعلى الاغلب ليست هناك حاجة حقيقية الى ذلك ، واذا كنا قد اكتفينا بالعرض السريع والمختصر لبعض المعارض فاننا قد وقفنا أمام المعارض التي لابد من التوقف عندها وبشيء من التفصيل، ولم نأخذ بعين الاعتبار سوى المعارض الاجنبية ، وما يقام خارج الوطن العربي تحديدا ، وكررنا ذكر بعض المعارض نظرا لطريقة التبويب الذي اعتمدنا عليه وهو ذكر نشاطات كل شهر على حده وقد ثبتنا المراجع في آخر هذا العرض ومن الواضح بأن أهمها هي الصحافة اليومية الغربية ، وثانيهما : امكانية الصحافة اليومية في اعطاء الخبر السريع وهذا ما يهمنا لان المجلة الدورية تعطي الخبر متأخرا بكل تأكيد .

ان هذه التغطية لا تعتمد على ميدانية الكتابة بل ما أوردته الصحافة ، المتنوعة وقد قمنا باعدادها مباشرة منها ، وأكثر الاحيان ضمن وجهة نظر كتابها ولو سنحت الفرصة لنا في الاطلاع الميداني ـ ومستحيل هذا نظريا ـ فربما كان لنا رأي آخر في الاختيار والتقييم ، مع اعتقادنا وربما الجازم بأن ما تعطيه الصحافة الاجنبية يخضع الى اعتبارات عديدة منها السياسة ولكن وبشكل أساسي «التفكير التجاري» ضمن السوق الفنية العالمية بكل تأكيد .

نهاية شهر آب

براك

اقيم في مؤسسة مايت في باريس ، معرض ضخم للفنان الفرنسي الشهير (براك) ، واستمر المعرض حتى الثلاثين من أيلول ، ويعتبر المعرض هاما جدا ، للمكانة التي يحتلها الفنان في الفن المعاصر ، اذ يعتبر أحد رواد الفن الحديث في هذا العصر ، يشكل مع (بيكاسو) مفاتيح التكعيبية ، التي قلبت مفاهيم فنية سادت عصورا طويلة .

ولد (براك) قرب (باريس) في ـ ١٣ آيار ١٨٨٢ ، وغادرها الى العاصمة ، وهو في الثامنة عشرة من عمره، ويرجع ميله الى الرسم الى والده وجده ، اللذين كانا من هواة الفن ، التحق بأكاديميه (هومبر) من عام (١٩٠٢) وحتى عام (١٩٠٤) ، ودرس في كلية الفنون الجميلة في (باريس) ، ولكن تجارب الفنانين الوحشيين شدته ، بعد ان اطلع عليها عام ١٩٠٥ ، حيث اشترك في هذا المعرض (ماتيس) و (دوران) و (دوفي) وغيرهم .
ويمكن اعتبار عام ١٩٠٧ عام العطاء بالنسبة له ، وباعترافه شخصيا ، حين تناول مواضيع الطبيعة التي تميزت بالالوان القوية ، ويأتي اللقاء مع بيكاسو في هذا العام نقطة التحول الاساسية في فنه ، اذ قاما سوية باكتشاف التكعيبية وتطويرها ، لان أعمال (سيزان) الاخيرة كانت تحمل بذور التكعيبية .

التحق بالحرب العالمية الاولى بعد زواجه ، أصيب برأسه اصابة بالغة عام (١٩١٥) ، ولكنه سرعان ما رجع الى باريس عام (١٩١٧) ليبدأ حياته من جديد ، مطورا التكعيبية عن مواضيع الطبيعة الخلوية .

والطبيعة الصامتة ، ومشاهد المرسم ، وينتقل الى (مونمارتر) عام (١٩٢٢) ، وفي نهاية الثلاثينات طرأ تحول على انتاجه باتجاه السيريالية . وتوفي عام (١٩٦٣) .

لقد حصل (براك) على جوائز عديدة،ونظم معارض عديدة ، في معظم متاحف العالم .

معرض تجريدي في لندن

في صالة (أنيللي جودا) للفنون الجميلة أقيم معرض التجريدية من (١٩٠٠ ـ ١٩٤٠) ، واعتبر من أهم معارض هذا العام ، وذلك لمشاركة عدة فنانين هامين فيه ، منهم (آرب وديلونيه و فييون وليجية ـ هاربن) من فرانسا ، و (شميترز ـ بوشهولز) من ألمانيا ، (مور ونيكلسون و هيبورت) من انجلترا ، و (١٧) فنانا من الاتحاد السوفياتي من أهمهم (كاندنيسكي و ماليفتش) وقد كتب الناقد (ماكس جويس) في الهيرالد تريبون حول المعرض في ٢٣ آب ١٩٨٠ قائلا :

ـ « يمكن أن نختار اربعة فنانين يمثلون تيارات تجريدية مختلفة مختلفة ولكن أساسية ، ولاشك أن اختياري سيقع على (ماليفتش و كلوسيسن و دافيز و هيبورث) » .

لقد درس (ماليفتش) في أوكرانيا في كييف ، ثم ذهب الى موسكو ، وتأرث بالاتجاهات الطليعية السائدة، وراسل عددا من الفنانين وخاصة الفنان المستقبلي (مارينتي) .

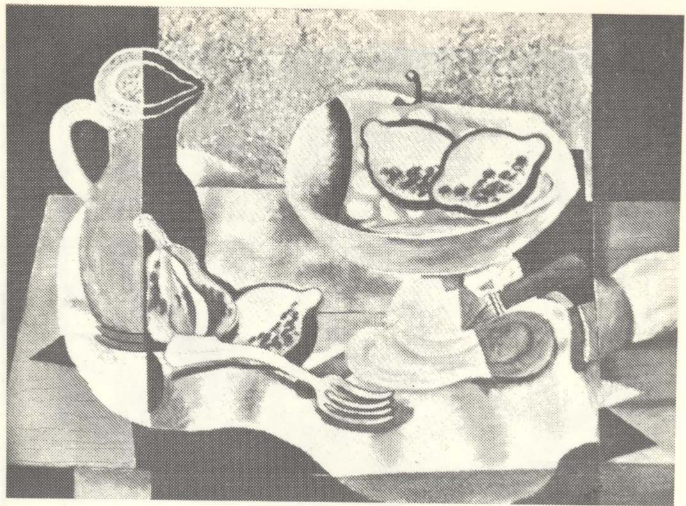
وكان ذلك عام (١٩١٤) وبعد عام واحد استطاع اختيار طريق محدد لفنه ، وهو (السوبرماتيزية) . وأعد كتابامن خلالها أسماه الفن من التكعيبية والمستقبلية الى السوبرماتيزية وعرف الفن في تلك المرحلة بقوله :

ـ « المقدرة على خلق انشاء لا يعتمد على ما هو متداول على العلاقات بين التكوينات والالوان ، ولكن على الوزن والسرعة واتجاه الحركة » . وأعماله التي عرضت في ذلك المعرض تعكس ذلك بدقة على حد تعبير (جويس) ، وذلك من خلال اعتماده على اللون الموحد المتدرج .

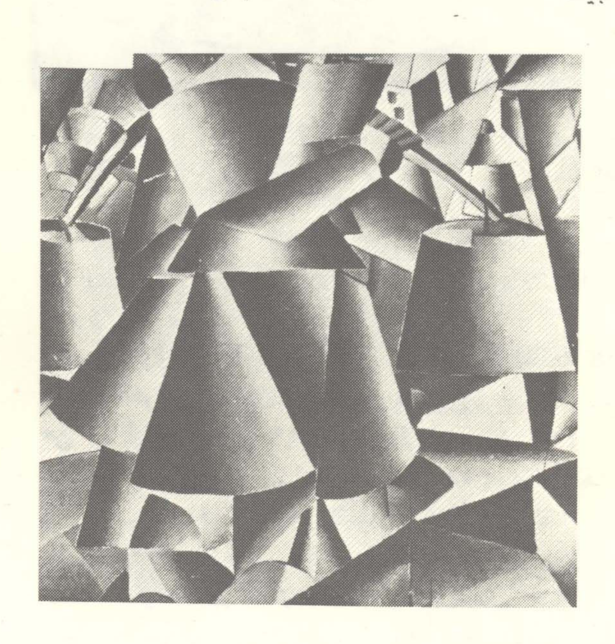
أما (كلوسيس) فقد اعتمد على (النبائية) في الفن ،وعلى المونتاج الصوري الفوتوغرافي وعلى الغرافيك الذي يعتمد على حركية في الصحافة الفنية ، ودرس الفن أكاديميا ، ولكنه تحول الى العناصر الهندسية ، والالوان الرئيسية . وبعد قدومه الى (باريس) في العشرينات تأثر بالفنان (فرنان ليجيه) وبدأ بتبسيط لوحاته التي يعرض منها لان لوحتين اثنتين ، تنتميان الى تلك الفترة ..

أما (هيبورت) فهي تشكل مع (هنري مور) دعامة النحت الحديث ، فقد دمجت بين التشخيصية مع التجريدية ، ولهذا تقول :

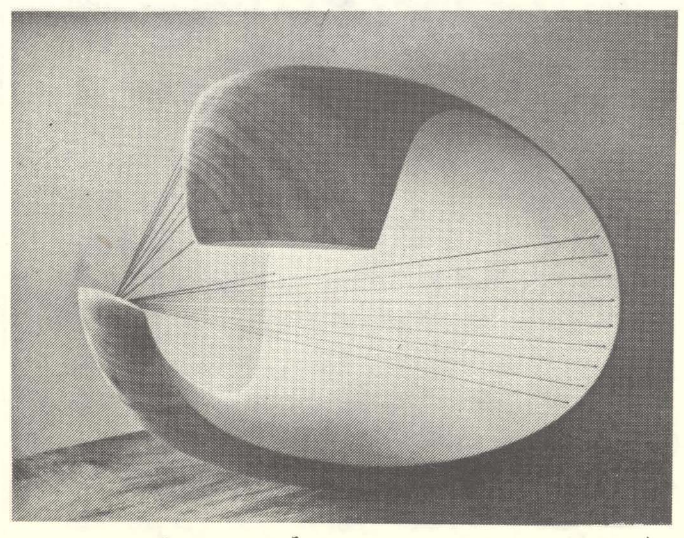
ـ « ان الافكار التي تحدد شخصية فني هي ، انني رأى بأن الفن هو المقدرة على خلق توازن روحي بين المعرفة وقوانين الكون التي يطمح الانسان الى تحقيقه » .



طبيعة صامتة ١٩٢٦ ـ براك



إمرأه ـ ١٩١٢ ـ مالفيتش



نحت ـ ١٩٠٣ ـ بربارة هيبورث

معارض مختلفة

● في موسكو نظم معرض فوتوغرافي يوغسلافي لنادي التصوير السينمائي ضم أكثر من مائة صورة فوتوغرافية ، ومن أهم المشاركين في هذا المعرض : (ليزيت) و (ميروسا فليفيج لازوكيج) ... وغيرهم .

وسوف ينظم المصورون السوفييت معرضا مشابها في النادي المذكور ومن هؤلاء (ديمتري دونسكوي) و (الكسندر ماكاروف) .

● وفي لندن وفي مركز الفن المعاصر افتتح معرض التصوير الضوئي للفنان (جيني أوكن) واستمر معرض الفنانين (دانييل بورن) و (سارا شارلسوورث) و (دوغلاس هيوبلر) حتى (٢١) أيلول .

أما في صالة (هايوارد) فقد نظم معرض للفنان (جون هويلاند) ضم بعض أعماله الزيتية والنحت . ونظم في صالة (هولسوروفي) معرض الطبيعة الحنوية للفنانة الامريكية (باتريشيا رينولدز) .

● وفي كولون في ألمانيا الاتحادية نظم معرض صور فوتوغرافية للفنان المعروف (أندي وارهول) في صالة (موسين دي ستاوت) .

● وفي فرانسا وفي متحف (ديجون) أقيم معرض الرسوم الايطالية من القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، والاعمال المعروضة هي من مقتنيات هذا المتحف .

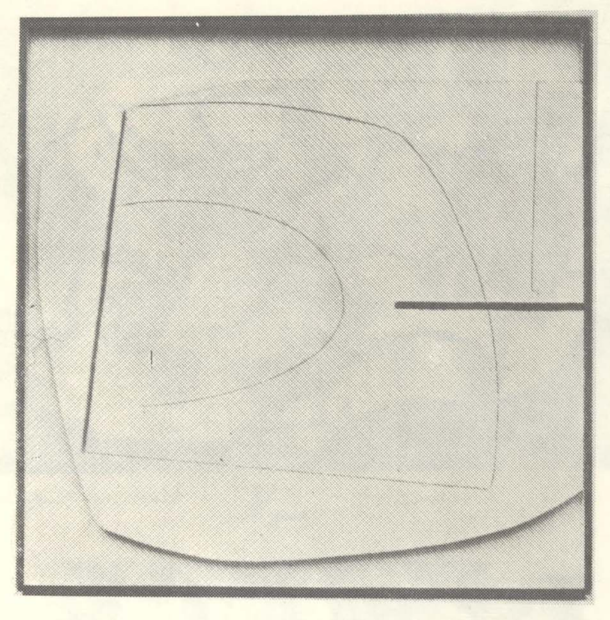
● وفي مدينة (زيوريخ) وفي متحف ريتبرغ في (سويسرا) نظم معرض حول (الفن وثقافة شمالي شرق الهند) .

● وفي نيويورك نشرت صور جديدة لاول مرة للكاتب الروسي الكبير (ليو تولستوي) ترجع معظمها الى بداية هذا القرن .

● وفي (سويسرا) افتتح أول متحف للفن المعاصر مكرس للفن الحديث جدا ، وقد أقيم الى جانب متحف باسيل للفنون ويتألف هذا المتحف من ثلاثة طوابق وقد صممه المعماريان (ويلفريد وكاترينا ستيب) وقد أتى هذا المتحف غاية في الروعة ، ويحقق وظيفية العرض الفني .



(بورتريه ميراجانا) للبوغسلافي ليزيت



شكل خطي بالاسود والابيض - فيكتور باسيمور

أيلول

● في بلجيكا نظم معرض هام للفنان (بروغل) في بروكسل ، وذلك من (١٨) أيلول وحتى (١٨) كانون الاول .

● وفي بريطانيا وفي صالة الاكاديمية الملكية للفنون افتتح معرض للفنان (فيكتور باسيمور) وقد استمر من ١٣ أيلول وحتى ١٩ تشرين الاول .

● أما في سويسرا فقد نظمة عدة معارض هامة ، في (باسيل) اقيم معرض للفنان (كاسبر وولف) وذلك حتى (١٤) أيلول ، وذلك في متحف الفنون ، أما في صالة (وينكونهوف ريهف) وذلك حتى ١٥ تشرين الاول ، معرض عن النحت في القرن العشرين .

● وفي جنيف أقيم معرض (ما بعد الانطباعية) الذي ضم (٢٠٠) لوحة ترجع الى فترة (١٨٨٠ - ١٩١٠) .

● وفي لوكيرن أقيم معرض (التصوير الزيتي البولوني) في القرن التاسع عشر في متحف الفنون الجميلة حتى ٩ أيلول .

● في لندن نظم معرض للفنان (ويليام روبرتس) الذي توفي في العام الماضي ، وذلك في صالة (ماكلين) واستمر حتى ٣١ تشرين الاول وضم عددا كبيرا من أعماله .

● وفي فران وفي متحف اللوفر نظم معرض هام ضم مجموعة متميزة من أعمال الفنان (أنجر) ، واستمر هذا المعرض من ٢٧ أيلول وحتى ١٧ تشرين الثاني .

● نقل الى اليابان معرض هام يقام في حديقة (يونو) وهو (معرض الفن اليوناني القديم من جزر ايجه) ويضم هذا المعرض بعض الاعمال الحجرية والسيراميك . ونقل الى اليابان معرض هام من الصين ، يضم (١٥٠) عملا من مرحلة (هان مينغ) الشيرة في الصين .

وفي صالة هامة في مدينة فرانكفورت أقيم معرض للفنان الراحل (مارينوما رينيي) استمر حتى (١٩) تشرين الاول .

واحتل الفن الياباني حيزا كبيرا في (باريس) اذ أقيم فيها معرض (جنون التصوير الزيتي) للفنان الكبير (هوكوساي) ، كما أقيمت معارض أخرى لبعض الفنانين ، لكن المعرض الهام الكبير هو معرض الفن الياباني المعاصر ، في القصر الكبير والذي نال الاهتمام وكذلك معرض (مونيه واليابان) الذي اقيم في متحف المارماتون ، من ٢٣ تشرين الاول وحتى ٢٣ تشرين الثاني . ومن المعروف ان المارماتون هو متحف الانطباعين الذي يقيم مجموعة كبيرة من أعمال (مونيه) .

وفي النمسا يقام معرض للفن السويسري في القرنين التاسع عشر والعشرين ، كما يقام معرض الفن الباريزي منذ الخمسينات .

ومن الاتحاد السوفياتي ، نظم في موسكو معرض جمع أكثر من ألفين وخمسمائة فنان من الهواة في صالة (المانيج) وقسم المعرض (٤٥٠٠) عملا فنيا ولا يقم هذا المعرض أي عمل لفنان معروف لان معظمهم من الهواة ومن الفنانين الساذجين في تعبيراتهم الفنية .

وفي الاتحاد السوفياتي نظم معرض ضخم بمناسبة الذكرى الستين لتأسيس جمهورية جورجيا السوفياتية وضم هذا المعرض أعمالا فنية لجميع القوميات التي تشكل الجمهورية وضم أعمال (٣٦) فنانا جورجيا . وتتحدث هذه الاعمال عن الطبيعة وعن العادات والتقاليد .

● وظهرت نتائج معرض الغرافيك للعالم الثالث الذي نظم في (لندن) وكانت كما يلي .

- **● الاولى للفنانة البرازيلية (أنا لويزا بلوجي)**
- **● الثانية للفنان الجزائري (رشيد القرشي)**
- **● الثالثة للكولومبي (بترو الكنتارا)**
- **● الرابعة للهندي (آرون يونسي)**

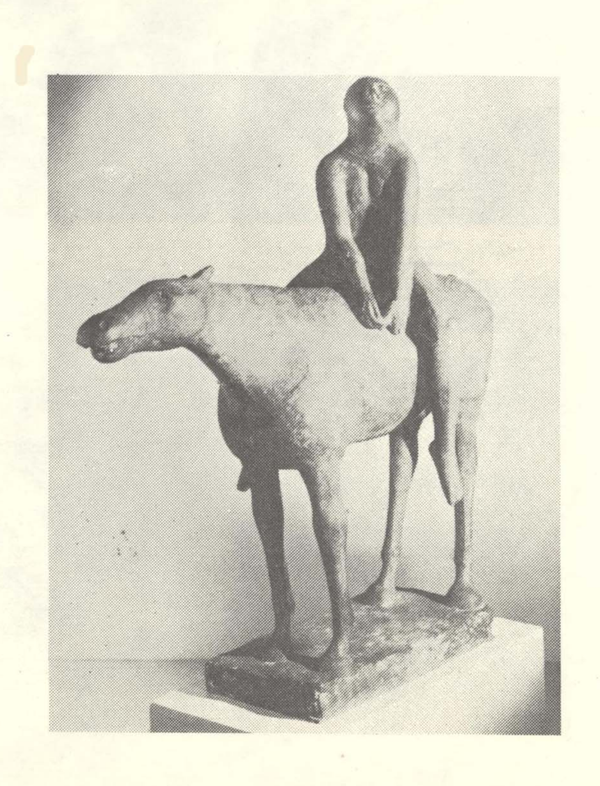
وقد اشترى في المعرض فنانون من غير العالم الثالث مثل (ميرو ، بيكاسو ، بيسيمور ، سوثرلاند ، وغيرهم) وقد نقل المعرض الى امريكا اللاتينية .

من الاتحاد السوفياتي

● نظم معرض هام في الدار المركزية للرسامين ، تحت اسم الصورة الروسية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والمعرض يضم كافة الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة وقتذاك . ويأتي موضوع الوجه ليؤكد على خصوصية الفن الروسي ، الذي وجد في الايقونه منهلا لاينضب ، وضم المعرض أكثر من مائة لوحة فنية استعيرت من متاحف مختلفة ..



آنغر



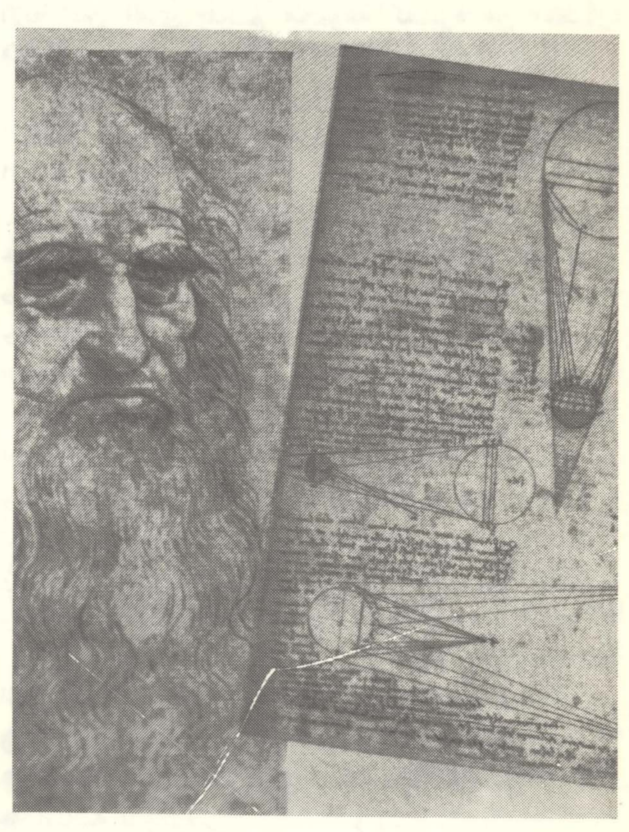
الانسان والحصان - ١٩٤٧ مارينو ماريني

نيويورك

● (الفن البريطاني اليوم) ، عنوان المعرض الذي نظم في نيويورك ، والذي يقدم لك واقع الحركة الفنية في بريطانيا ، بشكل يشمل جميع الفنانين المعاصرين المعروفين بشكل جيد وخاصة (دافيد ناش) الذي ولد عام ١٩١٦ وسحرته الطبيعة .

لندن

● (ليوناردو دافنشي) يعود مرة اخرى الى الواجهة ، اذ عرضت في لندن مخطوطة للبيع ترجع الى عام (١٥٠٧) وهي بعنوان (طبيعة المواد الخشبية وحركة الماء) ، وهي من مقتنيات عائلة ليسنستر



مخطوطة - ليوناردو دافنشي

البريطانية منذ عام (١٧١٧) ، وقد عرض متحف اللوفر شراءها بسعر يتراوح بين (أربعين ومائة مليون ليرة سورية) ومن المتوقع أن تقتني اللوحة مكتبة المتحف البريطاني كما ورد في مجلة (ناو) .

أيلول

معرض ستانلي سبنسر

● عرض الفنان (سبنسر) معرضه الخاص في الاكاديمية الملكية بلندن ، ويعتبر هذا المعرض أهم معرض له منذ عشرين عاما ، ويعكس جذوره الواضحة في فن (جيوتو) و (بلاك) ، وقد عبر الفنان (روشنبرغ) عن رايه في المعرض قائلا :

« ان أعمال سبنسر تعطيك الشعور بالابدية ، لا بداية لها ولا نهاية ، ان هذا الشعور لايمكن ان تحصل عليه الا في أعمال الفنانين الكبار » مجلة ناو .

ولعل صعود الفنان قد بدأ حين اختار الناقد (روجر خراي) أحد أعماله عام ١٩١٢ لتعرض مع معرض (مابعد الانطباعية) في احدى صالات (غرافتون) وكانت تلك هي المرة الاولى والاخيرة التي عرض فيها من الرواد .

والحادثة الهامة في حياته ، هي زواجه من الفنانة التشكيلية (هيلدا) التي أعطت لحياته معنى جديدا ، ودخلت حياته امراة اخرى (باتريشيا بريسي) أصبحت موديلا لعارياته .

ان الناقد (دينيس توماس) يقول : « ان هذا المعرض يمثل مزيج من الذكرى والرغبة تماما كما في رسائل حبه الى هيلدا » ..

ولد ستانلي في عام (١٨٩١) وتوفي عام (١٩٥٩) ، ودرس الفن في مدرسة سليد للفنون ، والمعرض بمناسبة مرور عشرين عاما على وفاته .



جامعوا التفاح - ستانلي سبنسر

فرانز مارك في ميونيخ
بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده

● ليس هناك مدينة المانية اتحادية تهتم بالفن مثل (ميونيخ) فهي تستقطب معظم النشاط الفني ، ويأتي ذلك من ماضيها العريق ، في نهايات القرن الماضي ، ويأتي الفنان (فرانز مارك) في قمة ما احتضنته هذه المدينة ، والذي شاهده جمهور كبير عبر معرض ضخم لاعماله . في صالة (لينباخ هاوس) ، استمر المعرض حتى (٢٦) تشرين الاول ، ويسترجع المعرض الى الاذهان امجاد المدينة بمدرستها التعبيرية التي قلبت مفاهيم الفن الالماني والاوربي راسا على عقب قبيل الحرب العالمية الاولى .

يشمل المعرض كافة مراحله الفنية ، التي مر بها

من الاسلوب التقليدي في مدرسة ميونيخ (مناظر طبيعية) وكما ، وجوه رسمها عام (١٩٠٢) لوالديه الى المدرسة التعبيرية التجريدية التي حددت ملامح فنه ، وأهميته التاريخية .

ضم المعرض (٥٠) لوحة زيتية بعضها لم يعرض حتى الان ، وجميع الاعمال من مقتنيات تلك الصالة ، وحوالي (٢٠٠) عمل بالالوان المائية والتامبرا والرسوم التخطيطية .

لقد ولد (مارك) عام (١٨٨٠) ، وقتل في معركة قرب الفيردان اثناء الحرب الاولى عام (١٩١٦) ورغم حياته القصيرة فقد مهد بشكل أو باخر لظهور التجريدية التعبيرية التي اقترب منها في أعماله الاخيرة

مؤتمر هام لنقاد الفن وعلماء الجمال في يوغسلافيا

● ضمن مؤتمر يعقد كل اربعة اعوام ، ويضم نقاد الفن وعلماء الجمال ، ومؤرخيه ومنظرية اجتمع عدد كبير من الباحثين لدراسة موضوع هام محدد سلفا ، وقد افتتح المؤتمرفي دبروفنيكفي يوغسلافيا في منتصف ايلول من هذا العام .

أما موضوع البحث فقد كان : (الخلق وعالم الانسان) واشترك فيه اكثر من (٤٠٠) شخصية فنية هامة ، ٥٠ من الولايات المتحدة ، و (٣٠) من فرانسا ، و (٢١) من الاتحاد السوفياتي ونخبة من الاعضاء اليوغسلاف ، برئاسة (ميلان دامينا نوفيك) بالاضافة الى الناقد الياباني (تومونوبر ايماميتش) وهو فيلسوف في الوقت نفسه ، أقام جسرا بين الثقافة الشرقية والغربية ، من كونفوشيوس الى ويتجتشتاين ، من كاكوزو أو كاكورا الى هيدغر ، والفرنسي دينيه باسيرون ومواطنه مايكل دوفرين ، الذي كتب فينولولوجيا الخبرة الجمالية .

خيول حمراء - فرانس مارك



ويأتي موضوع المؤتمر هاما جدا ، ولكن فكرة تشكيل منظمة دولية للعاملين في مجال الفن برز بوضوح على هامش المؤتمر .

ان دراسة الفن يمكن تقسيمها الى ثلاثة مجالات : (مادة الفن ذاتها) و (الطريقة التي يفهم الفن بها) و (القوة التيتقودها الى الخلق) . والمجال الاخير هو الذي بقي مهملا عقودا طويلة رغم أهميته ، وهذا ماسعى المؤتمر اليه تحديدا .

ولان الموضوع من السعة والشمول ، بحيث لايمكن التطرق اليه عبر عجالة لانه لا يعتمد على اعطاء معلومات أولية ، بل لابد من أن يتم عبر مناقشات جمالية وفلسفية ، وخاصة ان الاراء المطروحة كانت متباينة تماما (حيثما يحل النقاد تظهر التناقضات) أو كما عبر ايمايتسقائلا على لسان كونفوشيوس : (على الفلاسفه مناقشة الامور التي يمكن تعريفها ، ولكن كيف يمكن مناقشة الامور الحيوية للبشرية (الحياة ـ الموت ـ الاله) يجيب كونفوشيوس : يجب علينا أن نرعى الشعر ونلجأ اليه) ويضيف (لابد من اللجوء الى الموسيقى أيضا) ، ولهذا فالامور كأشعة شمس صافية، في صبيحة كانونية ، تحس بها ولكن أنى لك الاحتفاظ بحزمة منها ولولثوان يتيمة .

مجموعة أعمال جديدة لويستلر في غلاسكو

ويستلر الذي ولد في أمريكا ، وعاش في باريس ، ومات في لندن ، اعتبر نفسه دائما سكوتلانديا ، ومن خلال ذلك (الدمالسكوتلندي النقي (....) الذيكان يجري في عروقه ـ التعبير للناقد دوبسون ـ وها هي غلاسكو التي قلما تخطر على بال ناقد لعاصمة للفن قدمت أهم معرض أقيم لويستلر حتى الان .

ويتفاخر الاسكتلنديون بأن جامعة غلاسكو هي الثانية من حيث العراقة في بريطانية (٥٠٠ عام على انشائها) ، وبأنهم اول من اشتروا لوحة لويستلر في وقت لم يكن له أي اعتبار في عصره ، (اقتني العمل في عام ١٩٠٣) ، وذلك قبل وفاة الفنان بقليل ، وقد كرمته جامعة (غلاسكو) لان دم السكوتش يسري فيه، ولاثبات ذلك مازالو يحتفظون برسالة له تشير الى ذلك ، ويرى العديد من أهل (اسكوتلاندا) بأن هذا المعرض كان مناسبة جيدة للانكليز للقدوم الى غلاسكو لمشاهدة هذه الاعمال التي لن يحلموا بمشاهدتها في حياتهم على الاطلاق وفي أي مكان اخر .

وليس غريبا ان يذكرأهل السكوتش ابناء عمومتهم الانكليز بالقساوة الشديدة التي عاملوا بها الفنان وخاصة ما قاله وكتبه ناقدهم المعروف روسكين عنه وبطريقة (همجية ... والتعبير لدوبسون الذي يبدو عليه أنه اسكتلندي أيضا) مما حدا بالفنان ان يمتنع تماما عن رسم أي بورترية لانكليزي واكتفى باللجوء

الى الوجوه السكتلندية والفرنسية ، وعرفانا بالجميل حاول السكتلنديون الحصول على اكبر قدر ممكن من اعماله (٨٠ لوحة زيتية – ١٠٣ باستل – ١٠٠ لوحة تخطيطية) .

ولكن الانكليز يعلقون على هذا الكلام بقولهم ، بأن متحفهم افتتح اخيرا هذا العام ، ولكن لم يبق سرابانهم واقعون في دين قدره (٣٠٠،٠٠٠ جنيه استرليني) ويتساءلون (هل يستطيع السكتلنديون تسديد ذلك المبلغ ؟) .

ونشير الى هذا المتحف بأنه يضم بالاضافة الى اعمال (ويستلر) ، أعمالا لرامبرانت و (كورو) و (بودين) و (لاتور) و (شاردان) و (رينولدز) ... والاخير انكليزي بالطبع .



ويستلر

بينالي الشباب العالمي

● لاعطاء فرصة للفنانين الشباب في عرض اعمالهم يقام في باريس البنالي العالمي للشباب الذي يضم تجاربا لاكثر من (٢٠٠) فنانا يقل اعمارهم عن (٣٥) عاما ، وينتمون الى (٤١) بلدان مختلفة أنحاء العالم ،ولايقتصر المعرض على الفن التشكيلي بل يتعدى ذلك الى الموسيقى والتصوير الفوتوغرافي والعمارة والفيلم السينمائي واشرطة الفيديو وغيرها .

لقد اقيم هذا البينال حتى نهاية العاشر من كانون الاول ١٩٨٠ بينما يفتتح عادة في منتصف ايلول ونشير الى أماكن العرض (متحف الفن الحديث – مركز بومبيدو) ، ولعل العمارة قد احتلت اهمية خاصة في هذا البينال نظرا لاشتراك (١٨ دولة) بمشاريع كاملة تمثل اخر الحلول المعمارية التي تبحث عن الانسانية في تنظيم المدن الحديثة (٦٠ مشروعا مكرسا لذلك) .

تشرين الاول

ادوارد هوبر الامريكي الواقعي يعرض في نيويورك

● في بداية هذا الشهر افتتح معرض الفنان ادوارد هوبر ، وقد وصفه بعض النقاد بأنه أضخم وأهم معرض لفنان أمريكي اقيم في نيويورك منذ عشرة اعوام وبل وصف البعض بأن أهمية معرض هوبر بالنسبة لمتحف ويتني بالاهمية نفسها لمعرض سيزان في متحف الفن الحديث الذي اقيم في عام ١٩٧٦ .

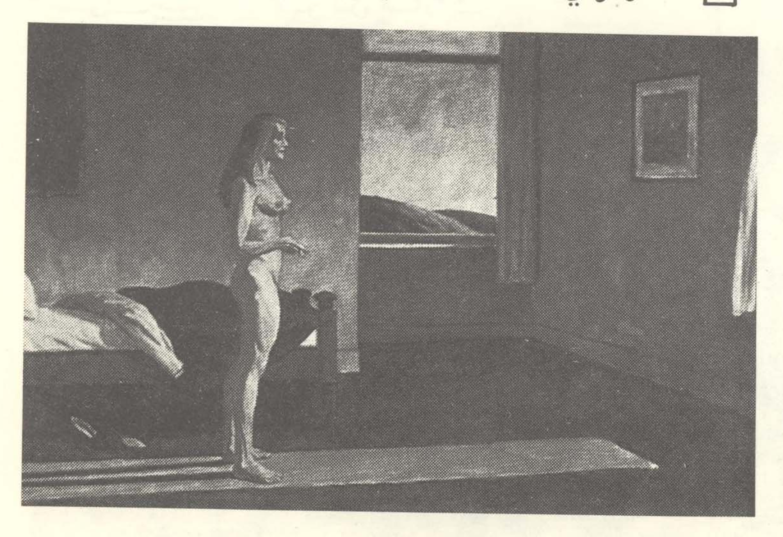
ضم المعرض اكثر من (٤٠٠ لوحة زيتية رسما، تخطيطيا) ، تمثل كافة مراحل الفنان الزمنية (توفي الفنان في عام ١٩٦٧ عن عمر يناهز ٨٤ عاما) ، ويعتبر الفنان من رواد الفن الامريكي، ومن الرعيل الاول وكان على الفنان الامريكي ، أن يرجع الى ثديي امه ويقصد بذلك الفن الفرنسي ، هذا ما كان يعتقده فعلا ومن أجل ذلك زار فرنسا ثلاث مرات للاطلاع خلال اربع سنوات فقط (١٩٠٦ – ١٩١٠) ويمكن ملاحظة تأثير ذلك عليه تماما .

ان ما يهمنا في هذا المعرض تحديدا هو التأكيد على مخالفة مايقال ، حول اهمية الفن الحديث والاتجاه الراديكالي فيه خاصة ، وهذا ما يؤكده حاليا واقع الحركة الفنية في الغرب الاوربي او الامريكي ، اذ أن صالات العرض بدأت ترفض عرض الاعمال العبثية ، ولايمكن ان تعرض صالة اليوم لفنان غير معروف اعمالا تجريدية مثلا ، ولا شك بأن هذا يمثل تراجعا حقيقيا من خطوط كانت مرسومة سابقا ومقابل هذا التراجع تكون الواقعية هي المنتصرة بالتأكيد ..

هوكوساي – العملاق الياباني في باريس

● توفي في عام ١٨٤٩ بعد أن أكمل التسعين من عمره ، ذلك هو هوكوساي الذي كان يحمل اكثر من خمسين اسماً رئيسياً وعددا اخر من الاسماء الثانوية.

هوكوساي – الغزير جدا في انتاجه – ترك وراءه اكثر من ١٣٥٠٠ عمل فني وكتابا مطبوعا عن نفسه وهو في الخامسة والسبعين، (عنوان الكتاب (هوكوساي



إمرأة في الشمس – ١٩٦١ – إدوارد هوبر

مرة واحدة ، الآن هذا الرجل العجوز هو مجنون بالرسم) ولقد سمعته اخته (أوييي) يقول وهوينازع الرمق الاخير (آه ، لو أعيش خمس سنوات اخرى .. لاصبحت فنانا عظيما حقيقيا) .

معرضه الحالي في المركز الثقافي في ماريا الذي استمر حتى الرابع من كانون الثاني الحالي يرجع الى الاذهان تلك الامكانات الفريدة في عصر عاشه الفنان ؛ امكانات أدت به الى اسلوب خاص ومتميز بل وربما مدرسة فنية متكاملة كان يريد لها أن تستمر الى الابد ودليلنا على ذلك بأنه قبل وفاته اهدى اسمه الى احد تلامذته ليكمل المشوار بعده وبأسلوبه نفسه ، ولذا لا نستغرب أن وجدنا بصماته الواضحة على الفن الياباني من بعده ، ولعله اكثر فنان ياباني اثر على الفن العربي المعاصر وخاصة في مجال الخط الملون .. من أشهر لوحاته (الموجة) .

غاينسبورو ومعرض ضخم لاعماله في لندن

● صالة تيت الشهيرة تقيم معرضا لانكليزي القرن الثامن عشر (غاينسبورو) الذي كان يعتبر أشهر رسام بورتريه انكليزي في عصره ، (قد يقتصر السكتلنديون بأن هذا المعرض هو رد على اقامة معرض لويستلر في غاسكو قبل شهر) ، وقد أشرف على تنظيم المعرض الناقد الانكليزي جو هايس (له كتب عديدة جدا في تاريخ الفن) .

ويعتبر المعرض ضخما بالمعايير النقدية (١٥٠ لوحة زيتية تمثل أروع أعماله) ولكن من روائعه غير المعروضة لوحتا (الطفل الازرق) و (السيد والسيده آندروز) ، ويرى الناقد (روبرت هيوز بانه لايمكن مقارنة (غاينسبورو) بمواطنيه العملاقية كونستابل وتورنر رغم أهمية الاول ، فهو لا يحمل عمق كونستابل وشاعريته ولا حرارة تورنر اللونية ، رغم أن كلا الفنانين ، كانا يعجبان بغاينسبورو .

لم يكن الفنان رسام العائلات الارستقراطية فقط . لانه سرعان ما كان يمل من رسمها (الوساخة كانت ظاهرة محببة في تلك العائلات ..) فقد كان يجد في الطبيعة خلاصة حبه الحقيقي (ظاهرة مألوفة عند الفنان البريطاني في القرن ١٨) .

هناك العديد من الاراء النقدية تربط أعمال الفنان بالرؤية الارسطية الى الفن ، ليس من خلال اهتمامه بالزخرفة فحسب وبل من خلال الفهم الطبيعي الى الطبيعة ، وبالتالي نقلها الى اللوحة بأمانة وتهذيب « وباخلاص استمر حتى آخر يوم في حياته التي انتهت قبل عام من قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٨) التي أطاحت بالاناقة التي كرس الانكليزي اربعين عاما من فنه لاجلها . » .

صالة للقدرات الفنية الشابة

● على هامش بينال باريس للفن الحديث ، اقيم معرض للفنانين الشباب في صالة القصر الكبير واستمر حتى ١٩ من شهر تشرين الاول .

ولم يستطع البينالي حجب أهمية هذا المعرض الذي وصفته الصحافة بالفرنسية (عظماء وشباب اليوم) ، ولعل ما كتبته جينيفر سيميونك (ناقد معروفة) حول المعرض تلفت انظارنا الى خصوصيته اذ تقول : مرت معارض عديدة في هذه الصالة ولكن منذ احدى وعشرين سنة لم يمر معرض قوي وخلاق كهذا المعرض .

... ضم المعرض اكثر من ٥٠٠ لوحة فنية وعمل نحتي ولاول مرة تعرض فيها الصور الفوتوغرافية ، أما الفنانون فهم من مختلف انحاء العالم ؛ يابانيون ــ كوريون ــ أوربيون .... (٤٧٩ فنانا) ، بينهم ٢٦١ فنانا غير فرنسي .

الفن الافريقي في مدينة نيس

● « أرواح وآلهة أفريقيا) عنوان المعرض الذي أقيم في المتحف الوطني في مدينة نيس الفرنسية .

وليس من الغرابة ان نجد معارض الفن الافريقي تأخذ مكانتها على الساحة التشكيلية الغربية ، فقد سبق وأن استفاد وبل تأثر الفنان الغربي بمعطيات القارة السوداء وخاصة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (بيكاسو ــ براك ــ ماتيس ــ موديلياني ... الخ) واذا كان الغرب يروج بأن الفن الافريقي لم يصبح هاما الا بعد اهتمام الغربيين به فهذا هو محض اتهام لحضارات خلاقة لم نكن نعرف عنها الا القليل ومن المستحسن أخلاقيا ان نقول بأن ما من جهة تستطيع ان تخلق من العدم فنا مهما ازداد اهتمامنا بهذا العدم ولذا فان انتباهنا الى الفن الافريقي مرتبط أساسا بالوعي الفني والاجتماعي لمعطيات هذه الحضارة



موديلياني

بروجيل وتسعة من سلالته في بروكسيل

● (بروجيل) عنوان المعرض الذي اقيم في قصر فنون الجميلة في (بروكسيل) واستمر حتى (١٨) ن شهر تشرين الثاني .

... تماما كسيزان الاب والابن والكساندر ديماس لاب والابن ، فان لبروجيل سلالة كبيرة من الفنانين لذي حققوا شهرة واسعة ، بل حفظوا تقاليد فنه الى فترة طويلة من الزمن ولذا لا نستغرب ان رأيت في قواميس الفن (جان بروجيل - بيتر بروجيل الكبير - بيتر بروجيل الصغير ... وهكذا) ولكن لا احد منهم يضاهي ، بيتربروجيل الكبير (١٥٢٥ - ١٥٦٩) ولا حتى ابنه الملقب (بالصغير) ولاشك أنه يأتي في مقدمة الفنانين الهولنديين ، ولا شك بأن معطياته الفنية شاملة ، رغم أنه لم يعمل اكثر من (١٨) عاما ولاشك بأنه يأتي من اوائل من اهتموا بالحياة الاجتماعية اليومية في التاريخ وأول من يلفت نظرنا في اعماله هو الدقة في توزيع الاشخاص في لوحاته وكأننا به مخرجا مسرحيا بارعا يوزع الادوار بطريقة عجيبة .

يضم هذا المعرض اكثر من /٢٠٠/ لوحة فنية لتسعة فنانين من عائلة بروجيل ، وسلالته الكبيرة وبالطبع احتل بروجيل المعروف القسم الاعظم من المتحف وقد جلبت اعماله من مختلف متاحف اوربا (كما وان من متحف برلين ، برج بابل من روتردام ..) ولتلافي النقص عرضت صور فوتوغرافية ملونة (طبق الاصل) للوحاته .

أول بينال للعمارة في البندقية

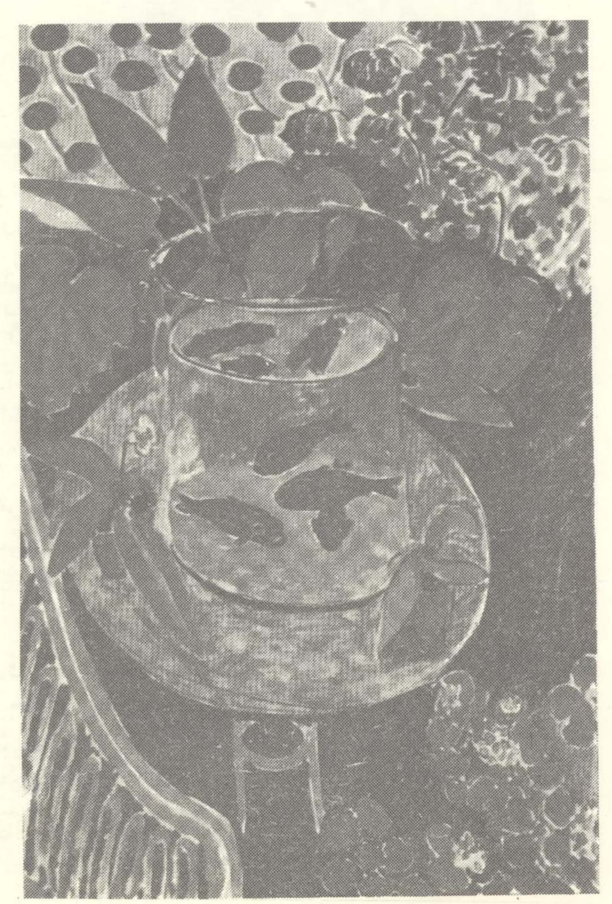
● يستمر حتى التاسع عشر من شهر تشرين الثاني أول معرض معماري كبير من نوعه وذلك في مدينة البندقية الايطالية ، ويكرس هذا المعرض ضمن وجهة نظر انتقادية للحركات المعمارية الحديثة .

وملخص وجهة النظر هذه ، بأن فترة (العمارة الحديثة) قد انتهت وقد جاء دور (مابعد العمارة الحديثة) ولذلك لابد من الرجوع الى العمارة عبر التاريخ كمرجع اساسي في التصميم ، وقد تحملنا على الاعتقاد هذه الفكرة بأن العمارة سترجع الى الاهتمام بالتأثيرات السطحية للواجهات المعمارية والابتعاد عن الحجوم الضخمة ، وهذا ما يؤكده أعمال المعماري الفينيسي المعروف في موطنه (هانز هولبين) الذي قدم واجهة أقل مايمكن أن يقال عنها بأن ترجع الى الاصول الدورية اليونانية في تصميم المعابد بشكل عام والاعمدة بشكل خاص .

ويمكن ان نقول بأن تطور العمارة اساسا لم يأت من خلال الحلول المعمارية فقط ، بل اثرت المواد كثيرا في صنع قفزات هائلة (كالبيتون المسلح الذي غير من وجه العمارة بشكل جذري وكذلك الانشاءات المعدنية التي قدمت ناطحات السحاب .. وهكذا) ولا تخفى علينا أهمية النظريات المعمارية (الوظيفية - العضوية - العمومية ...) ولكنها كانت نتيجة منطقية للبحث الدؤوب والطويل عن المواد التي تساهم في خلق مفاهيم معمارية انسانية جديدة .

تشرين الثاني

● نظمت في هذا الشهر عدة معارض هامة لعل أهمها معرض الفنان (هنري ماتيس) في (مدريد) ، وفي صالة (فانداسيون) ، ونظم معرض في روما عن (أبو لونيير والفنانين الطليعيين) الذي يستمر عرضه حتى بداية عام ١٩٨١ ، أما في (لندن) فقد نظم معرض للفن الالماني في القرن العشرين في صالة (فيشر) للفنون الجميلة ، وفي (باريس) نشاهد معرض لمجموعة من كبار الفنانين هم أعمال (براك وليجيه وبيكاسو ورينوار وفيويار وفلامنك وفوجيتا) ، وفي متحف الفن الحديث نظم معرض عن (الفن في هنغاريا) ، ويستمر حتى ٤ كانون الثاني ، وفي مركز (بومبيدو) الثقافي ، يقام معرض صور فوتوغرافية لفلوريا فريدمان ، ومعرض رسومات للفنان (بارنيت نيومان) ، أما في (متحف الفن الحديث) فقد نظم معرض عن الفنان (سترافنسكي) استمر حتى نهاية تشرين الثاني .



طبيعة صامتة مع سمك - هنري ماتيس

ومعرض للفنان (مارشيللو) في متحف رودان ، أما في القصر الصغير فيقام معرض باسم (صور غريبة من تايلاند) .

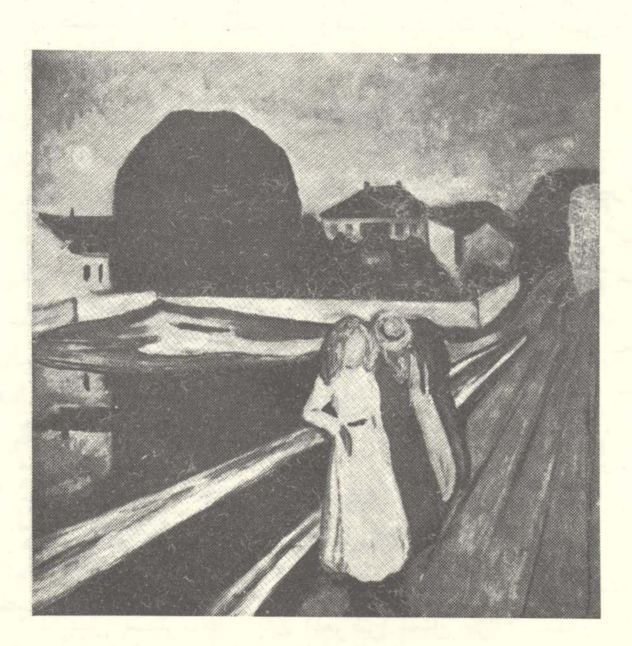
● والمعرض الهام في لندن هو معرض (انطوان واتو) الذي يستمر حتى (٢٠) نيسان المقبل ، وذلك في (المتحف البريطاني) ، وهناك معارض اخرى مثل معرض الفنان الانطباعي (بيسارو) (١٨٣٠ ـ ١٩٠٣) وذلك في صالة (هايوارد) ، بالاضافة الى معرض الفن الفارسي في القرن الخامس عشر في المكتبة البريطانية وأعمال الحفر الاولى من أرمينيا (١٥١٢ ـ ١٨٠٠) في نفس القاعة .

موديلياني

● وفي بلجيكا ينظم معرض للفنان (موديلياني) الذي توفي عام ١٩٢٠ عن ٣٦ عاما ، في متحف سان جورج في لييج ، المعرض هام جدا لانه يضم أهم أعمار لوحات الوجوه التي رسمها ، وخاصة لوحاته لوجه (آنا زبوروسكا) مع نماذج لعارياته التي رسمها في أواخر أيام حياته .

مونش

● وينتقل معرض الفنان الشهير (مونش) الى متحف (قيصر وليم) في (كريفلد) ليعرض في (٢٥) كانون الثاني وحتى الخامس عشر من شباط ، وقد طبع كتاب هام في هذه المناسبة (٤٨٠) صفحة عنه ، يقدم اضافات جديدة عن هذا الفنان الذي يعتبر احد الممهدين للتعبيرية الاوربية ، وعنوان المعرض (مونش ـ الحب ـ الخوف والموت) .



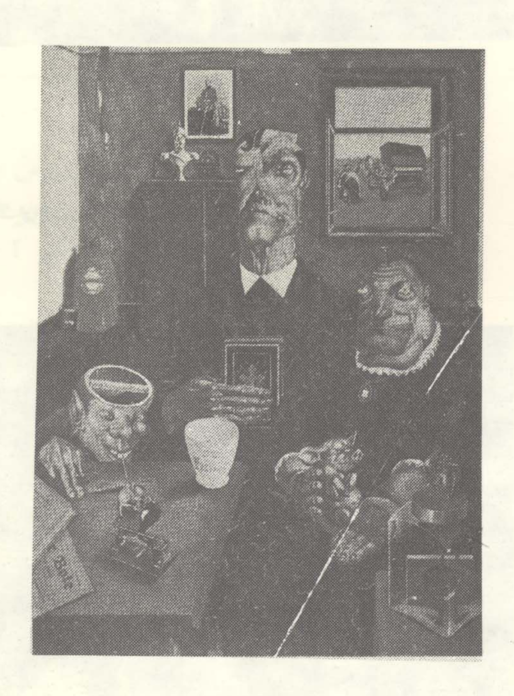
مونش

فـان غـوغ

● نظم معرض هام لاهم (فان غوغ) في (مونز) في بلجيكا ، وذلك في متحف الفنون الجميلة ، مع عرض لزيارة بيته الصغير ، الذي أصبح متحفا صغيرا للفنان يضم العديد من أعماله وذكرياته ، ومن المعروف أن فان غوغ أقام في هذه المدينة وعمل في المناجم .

الواقعيـة الالمانيـة

● في صالة مركز مينا بوليس للفنون نظم معرض هام للواقعية الالمانية في القرن العشرين ضم هذا المعرض الفنانين الانتقاديين الالمان ونقل الى متحف شيكاغو ، اعتبارا من (٢٢) تشرين الثاني ، وتعالج اللوحات الحداثة قبل (١٥) عاما التي كان يصعب مناقشتها ، ويضم المعرض تجارب للفنانين الشهيرين أمثال (أوتوديكس) و (غروس) و (شاد) وغيرهم من الفنانين المعروفين .



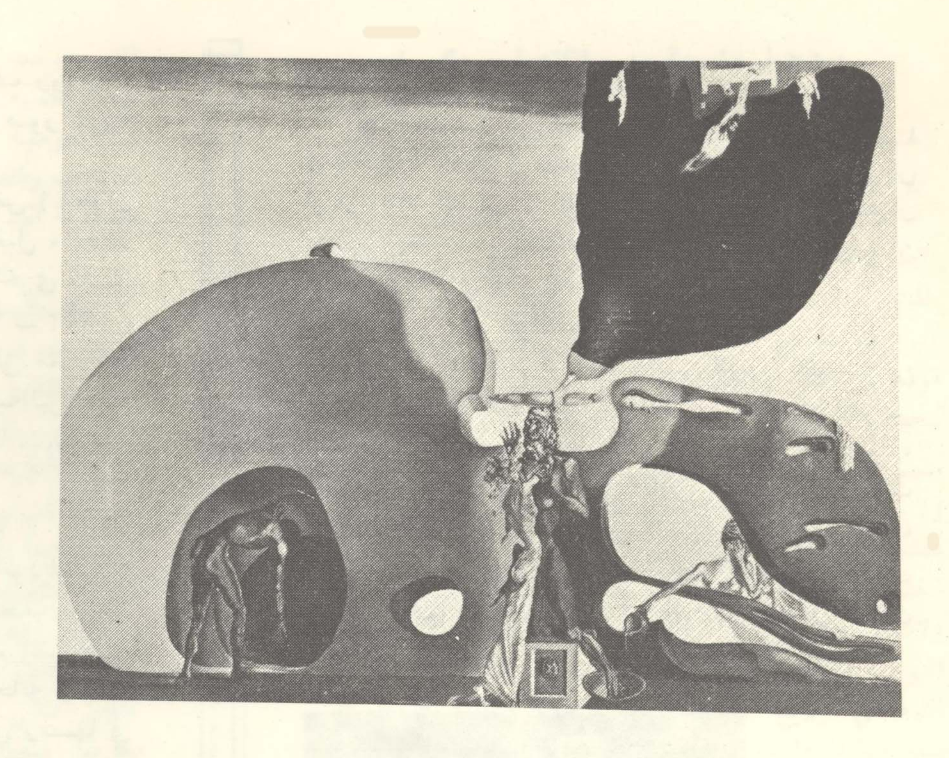
الواقعيـة الالمانيـة

كانون الاول

● في بلجيكا ينظم معرض هام باسم لوحات زيتية من (بلجيكا) ، وذلك في متحف الفن الحديث ويضم المعرض أعمالا ترجع الى (١٨٣٠ ـ ١٩١٤) .

● وفي لندن أقيم معرض الفنان المشهور (ماكس بيكمان) في صالة (الوايت شابيل) ، ويستمر حتى (١١) كانون الثاني ١٩٨١ .

● وفي (باريس) ينظم معرض للفنان (سونيا ديلونيه) في صالة سبيس وهي عبارة عن تجارب بالابيض والاسود ، ويستمر المعرض حتى (٢٥) كانون الاول .



تكوين ١٩٣٣
سلفادور دالي

● وفي (موناكو) نظم معرض للفنانين السيرياليين في صالة الفن الحديث والمعرض يجمع أعمال (بيكاسو) و (ارنست) و (دالي) و (ميرو) .

معرض كارتييه بريسون في باريس :

● أقيم معرض للصور الفوتوغرافية في متحف الفن الحديث في باريس منذ خمسة وعشرين عاما تحت عنوان « عائلة الانسان » ضمنت مئات الصور الفوتوغرافية المكرسة لاظهار جوانب اضطهاد الانسان سياسيا واجتماعيا وقدم المعرض وقتئذ عشرات من المصورين الفوتوغرافيين (١٩٥٥) .

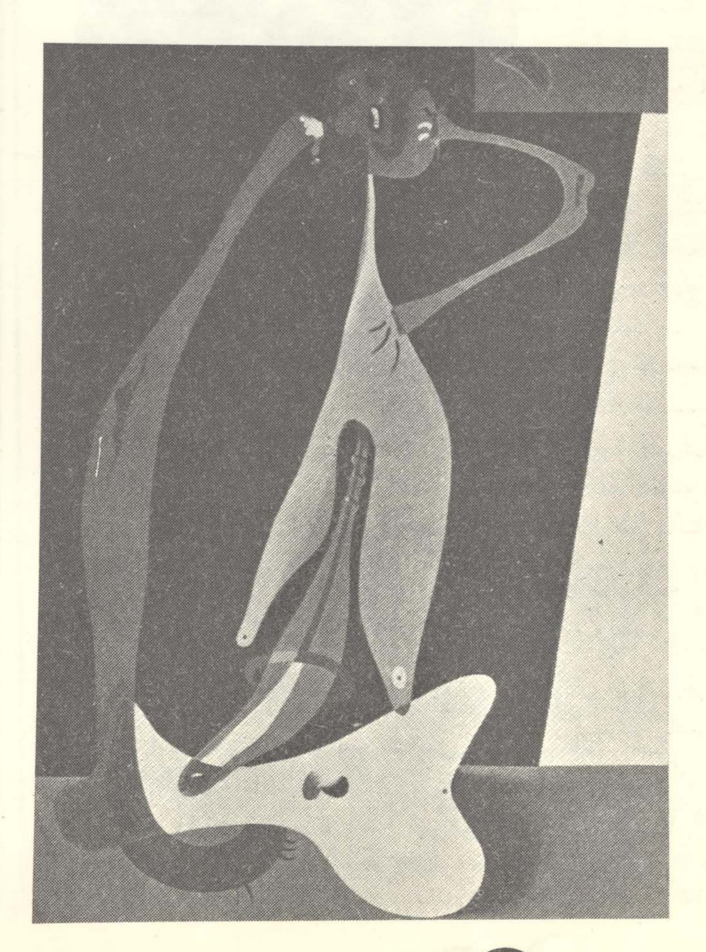
● أما اليوم فيقدم المصور الفوتوغرافي المعروف (كارتييه بريسون) معرضا مماثلا في باريس ، حيث يضم معرضه (٣٠٠) صورة فوتوغرافية تغطي فترة طويلة من الزمن (١٩٢٧ – ١٩٨٠) وقد نظم المعرض (روبرت دلبير) وفي متحف الفن الحديث لمدينة باريس وسيستمر حتى الحادي عشر من كانون الثاني الحالي.

ان المعرض الذي نحن بصدده شامل الى درجة كبيرة – صور شخصيات معروفة – رجال أغنياء – فقراء – طبيعة – نساء جميلات – نساء عاملات ... مع صور تعتبر تاريخية الآن ، برشلونه ومدريد في عام ١٩٣٣ ، اغتيال غاندي ، حائط برلين (١٩٥٨) ، .. هنري ماتيس .. صور من الهند ١٩٤٧ .. الخ .

لاشك بأن المعرض هام الى درجة كبيرة وكما كتب (دانييل سيلزنيك) بأن المعرض يمثل مرآة لنا .. مرآة لكلنا .. ويعكس بدقة أيضا ماتمتناه .. ولاشك بأن التاريخ سيذكر مطولا بريسون (الهيرالدتريبيون – ٧ / ١٢ / ١٩٨٠) .

اعداد : ص . م

جان ميرو – ١٩٣٢



حوار مع فرنسيس بيكون

اجرى الحوار : دافيد سلفستر
ترجمة : ظافر عبد الواحد

ولد الفنان (فرنسيس بيكون) في دبلن ، من ابوين انكليزيين عام (١٩٠٩) وبدأ بالرسم عام (١٩٣١) ، على وجه التقريب ، ولم يدرس دراسة اكاديمية بل تعلم الفن بنفسه ، عمل في البداية مصمم أثاث داخلي . شارك في معارض جماعية من عام (١٩٣٧) ، وفي عام (١٩٤٤) رسم لوحة شهيرة اسمها (ثلاثة دراسات عن الصلب) ، ولم يحقق النجاح في البداية لانه لم ينتسب الى (التجريد) أو الى (السيريالية) ، بل رفض قبوله في المعرض السيريالي عام (١٩٦٣) ، واول معرض فردي له يرجع الى عام (١٩٤٩) ، حيث رسم سلسلة من رؤوس الاشخاص ، وفي عام (١٩٥٤) رسم (رجل بالازرق) ...

مثل بريطانيا في بينالي البندقية ، ومنذ ذلك الحين بدات سمعته الدولية بالازدياد ، وعرض في متحف (التيت غاليري) في لندن عام (١٩٦٢) ، وفي (القصر الكبير) في باريس وفي (نيويورك) عام (١٩٧١) ، وفي هذا العام صنف على راس الدليل الذي تصدره مجلة (كونيسانس ديزار) كل خمسة اعوام ، والذي يضم تجارب أهم عشرة فنانين أحياء .

ويرجع تأثير (بيكون) المتعاظم ، الى انه كان دوما ضد الاتجاهات الراهنة ، التي يحكم عليها بأنها في طريق الاستهلاك ، كان يرفض الفن التجريدي ، الذي يعتبره مجردا من أي توتر ، وموضوعه الجوهري هو (الوجه البشري) ، ثم تأتي الحيوانات والمناظر ، لان الحياة هي التي تهمه ، ولكن (بيكون) بعيد عن أي واقعية لا تعكس الاشياء ، الا لتعلن فراغها ، ولاشك في أن صورة الانسان عنده معذبة مأساوية ، قال انه كان يود تصوير الابتسامة لكنه لايصور غير الصرخة ، على أية حال ، فهي قوة الحياة في الصورة ، وفي عمل المصور في الوقت نفسه .

ان الانسان يبدو وحيدا ، يعاني الالم والخوف ، والعزلة ، والقلق ، يحيط به فراغ ، وفي غرف فارغة الافواه مفتوحة بصرخات بلا صوت والظلام يحيط بالاشياء ، ونحس بأن بشره نصفها بشر ونصفها الاخر حيوانات ، يتحول الانسان اليها في عالم مضغوط ، ومصلوب .

ولايعرف أحد مايريده (فرنسيس بيكون) ، من اعماله هذه على شكل أفضل منه ، ومن هنا تأتي اهمية المقابلة التي أجراها (دافيد سلفستر) معه والتي نترجمها فيما يلي :

سلفستر : متى أصبح التصوير الزيتي جوهر حياتكم ... في اعتقادكم ؟

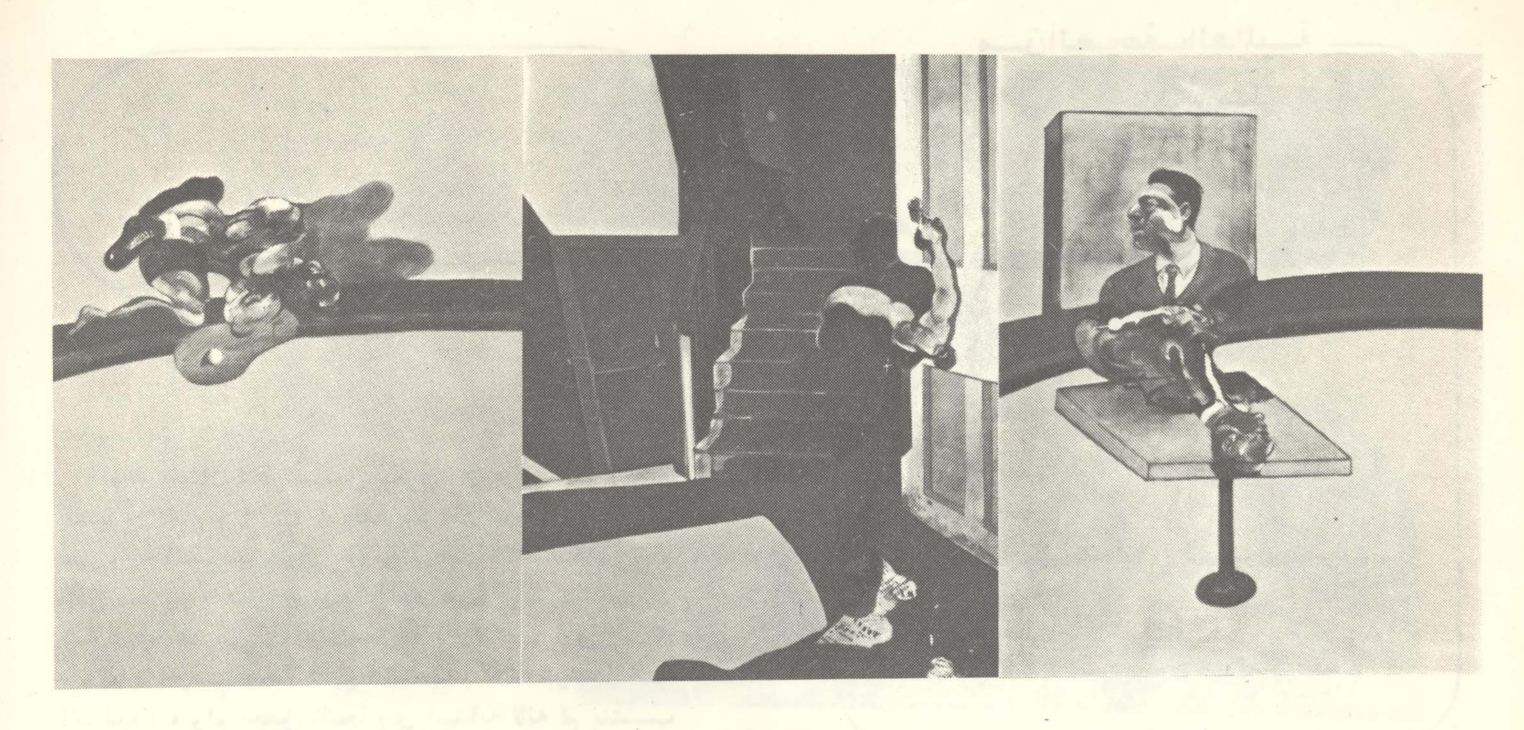
بيكون : أعتقد انه أصبح ، في الواقع ، مركزها منذ عام (١٩٤٥) تقريبا ، لقد رفضني الجيش ، كما تعلمون لمرض الربو ، ومايتبعه ، واعتقد أن لاريك هول تأثيرا كبيرا علي خلال تلك الاعوام اذ شجعني ..

لقد كان انسانا ذكيا مفعما بالحساسية ، وأود القول بأنه علمني قيمة الاشياء التي لم اتعلمها في (ايرلنده) ، ماهو الطبخ الطيب مثلا ، ... كان علي أن اقدر هذا النوع من حرية الحياة ..... في ايرلنده .

سلفستر : عندما بدأتم في تصميم أثاث وسجاد في أواخر العشرينات ، هل قمتم بعمل ذي صفة استثنائية ، وهل حكم عليه هكذا ... في حينه ؟!

بيكون : نعم ، لكنه كان مأخوذا في اكثر جوانبه من اناس اخرين ، لقد أثر الاسلوب الفرنسي عليه ، في ذلك العهد ، تأثيرا فظيعا ، ولا أظن أنه كان أصيلا .... على أية حال ، اعتقد ان الفكر التحليلي لم يتطور عندي الا على شكل متأخر نسبيا ، ليس قبل بلوغ





ثلاثية - ١٩٧١ - فرنسيس بيكون

السابعة والعشرين او الثامنة والعشرين ، تأملوا ... عندما كنت صغيرا كنت خجولا، بشكل لايصدق ، ولما كبرت فكرت ... كيف أنه من المضحك أن يكون الرجل خجولا، وحاولت بحزم التخلص من الخجل ، لانني أظن أن الاشخاص الخجولين ، المتقدمين في السن ... مضحكون .. وعندما بلغت الثلاثين ، بدأت أتمكن من الانفتاح .. لكن لكن معظم الناس يقومون بذلك ، وهم أكثر شبابا وهذا ما يجعلني أشعر دوما بأنني أفسدت عددا من سنوات العمر .

لم أكن متفاهما مع امي وابي ، لم يكونا يريدان أن أصبح مصورا زيتيا ، كان يظنان ـ ولاسيما امي ـ انني مجرد امرىء يمضي الى الانحراف ، ولم تقبل .. ولم يتبدل موقفها الا عندما بدأت تراعي ، انني كنت اكسب المال من التصوير الزيتي ، وحدث هذا في وقت متأخر جدا من حياتي ، ليس قبل موتها بوقت طويل ... كما ان ابي كان قد مات، وتزوجت بعده مرتين ... وتغيرت كثيرا ، كان ابي ضيق التفكير .. ولكنه كان ذكيا ،ولكن ذكاءه لم ينم أي شيء في هذا العالم ، لقد عمل مروض خيول السباق .. كما تعلم .. وكان همه الشجار مع الناس ، ولم يصادق أحدا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بسبب عناده الشديد . ولم يتفاهم مع أولاده ، اظن بأنه كان يحب أخي الاصغر ، لكن هذا الاخ مات في الرابعة عشرة من عمره ، ولاشك في أنه لم يتفاهم معي على الاطلاق .

سلفستر : عندما تصورون انسانا جالسا في غرفة ، او في منتزه ، او شارع ... يشعر المشاهدون جميعا بأنه ليس الا وضعا مبتذلا او حياديا ، وان هذا الوجه غارق على العكس في أزمة ما ، ربما في توقع كارثة كبيرة ...

بيكــون : أعتقد انك قلت لي ذات مرة ان لوحاتي تجعل الناس ... يشعرون بشرط الفناء ، والموت .

سلفستر : نعم ...

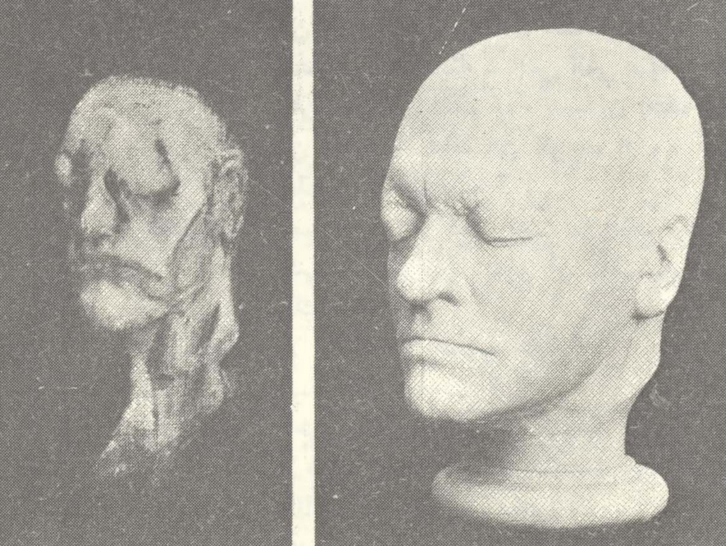
بيكــون : لعلي اذن اعاني طوال الوقت شعور الكائن الفاني ... اذا كانت الحياة تثيركم ... فان نقيضها كالخيال والموت ، لابد وان يثيركم ، لعله لايثيركم ... لكنكم تشعرون به ، بالطريقة نفسها ، التي تشعرون فيها بالحياة، تشعرون انكم قطعة نقود تدور بين الحياة والموت ... واخيرا فانني اشعر بالفناء تماما ، سواء كان يتعلق ذلك بالناس، أو يتعلق بي شخصيا .

سلفستر : الا يكذب هذا وجهه نظركم بأنفسكم .. لانكم شخص متفاؤل في جوهره ؟

بيكــون : أجل ... لكن الانسان قد يكون متفائلا ، دون أمل ، تكون طبيعته العميقة ، بلا أمل أي أمل ، بينما جملته العصبية منسوجة نسيجا تفاؤليا ، هذه الطريقة في الوجود لاتبدل شيئا من شعوري بايجاز بأنني فترة

وجود بين الحياة والموت ، وهذا شيء اشعر به دوما ، واعتقد ان هذا الشيء تكشف عنه لوحاتي .

لاشك في ان الانسان يشعر بهذا عند ... فيلاسكيز خاصة لا أعلم ان كان ذلك بسبب رهافة فيلاسكيز الخاصة ، كان يبدو لي على انه انسان مرهف في اعماقه يعيش مجتمع البلاط ، ولعله الكائن الوحيد الذي كان مرهفا في البلاط في ذلك الحين ، ولهذا أصر الملك على الاحتفاظ به بقربه ، لانه الانسان الوحيد الذي كان يحيا بعض يومه ... لكن المشاهد للوحاته يشعر في كل عمل له ، بكل ماكان على فيلاسكيز ان يشعر به من الالم الثاقب ، حتى في هذه الاشياء الجميلة التي تكون فيها للاشكال هذه البنية الرائعة .. ان تلوين (مونيه) في نفس الوقت يشعرنا بخروج الظل من الحياة ، اظن ان العنف الذي عشت فيه ، يختلف عن العنف الذي عشته في التصوير الزيتي ، حين اتحدث عن العنف في التصوير الزيتي فلا علاقة لهذا بالعنف في الحرب ، الامر هنا محاولة لاستعادة عنف الواقع نفسه ... وليس عنف الواقع مجرد الفظاعة التي تستعمل مجازا عندما يقال شيء فظيع ، أو وردة فظيعة ، فحسب ، ولكنه أيضا عنف يوحي به باطن الصورة نفسها ، والذي لايمكن نقله الا عن طريق التصوير الزيتي ، عندما أنظر اليكم من خلف الطاولة لا ارى غيركم ، لكنني أرى اشعاعا كبيرا يتعلق بالشخصية وكل مايتبعها ، واخراج هذا في لوحة كما أود ان اتمكن من القيام به ، في تصوير وجه يعني أن هذا يبدو قسرا في التصوير الزيتي، كأننا نعيش خلف شاشات ... وجود مجلل بشاشات .



وليم بلاك - التمثال واللوحة - فرنسيس بيكون

سلفستر : لقد مثلت الثلاثية جانبا كبيرا جدا من انتاجكم الفني في الاعوام الاخيرة ، من المؤكد أن أول عمل كبير لكم كان ثلاثية ، تعود الى عام ١٩٤٤ ماالذي يجدبكم في هذا الشكل من التصوير الزيتي .

بيكون : أرى الصور سلاسل .. وافترض انني أستطيع ان أمضي الى ما وراء الثلاثية ... لاصنع خمسا أوستا على التوالي ... لكنني أجد أن الثلاثية هي المجموعة الاكثر توازنا.

سلفستر : هناك مفارقة في بقاء الاعمال الفنية ، في مجتمعنا هذا حيث لا يقدم الفن اي هدف نفعي ، طقسي ، أو تعليمي ؟

بيكون : هناك سببان لعدم تحطيم الاعمال الفنية ، احدهما أنك اذا كنت غنيا فانك تريد ان تعيش قدر الامكان بفضل شيء تلتزم بمحاولة صنعه ، والاخر ان الانسان لا يعلم الى اي مدى لم تتسرب ارادة صنع هذا الشيء ثم بلادة فكرة (الخلود) ... اذا جاز هذا القول ... وأخيرا فان واقع كون الانسان فانيا ضرب من الغرور ، ويمكن لهذا الغرور أن يكون مغطى بفكرة الخلود المخالفة للعقل .. وسيكون من الغرور أيضا الادعاء بأن ما يقوم به الانسان يمكن أن يساعد على اغناء الحياة . لكن لاننسى مانعلمه من أن الفن العظيم قد أغنى حياتنا حقا ، ان الاشياء العظيمة التي خلفها عدد ضئيل من الناس ، أجل ... من البديهي .. حقا ... ان الفن هو اهتمام مطبوع بالغرور بكل عمق .

سلسفتر : هل تضعون الالوان على قماش لوحتكم مباشرة ..

بيكون : لا بل أضعها بيدي ، أضعها ببساطة في كفي ثم ألطخ القماش بها .

سلفستر : أظن بأنكم قد تعودتم استخدام خرقة من قماش ،

بيكون : ما زلت أستخدمها كثيرا أيضا ، استخدم أي شيء ، استخدم الفراشي والمكانس، وكل الاشياء التي أظن ان المصورين الزيتيين قد استخدموها ، استخدموا كل شيء ... لا أدري ... لكنني على يقين من أن (رامبرانت) استخدم عددا ضخما من الاشياء في تصوير لوحته .

سلفستر : عندما تضعون الالوان ، هل تصل الصورة الى حالة معينة ... وتريدون أن تمضوا بها قدما ؟!

بيكــون : نعم ... ولا استطيع دفعها بارادتي الى ابعد من ذلك ، استطيع فقط ان آمل بان وضع الالوان على الصورة المرسومة ، أو نصف المرسومة من قبل ، سوف يعيد انشاءها ، أو ان اتوصل الى القدرة على مزج الالوان للتوصل الى شدة أكبر ، ... من وجهة نظري على الاقل .

سلفستر : بعبارة أخرى تقولون بان الالوان تلطخ اللوحة صدفة ... في الحقيقة ؟

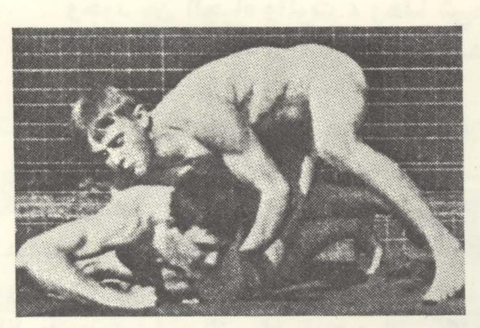
بيكــون : نعم ؟

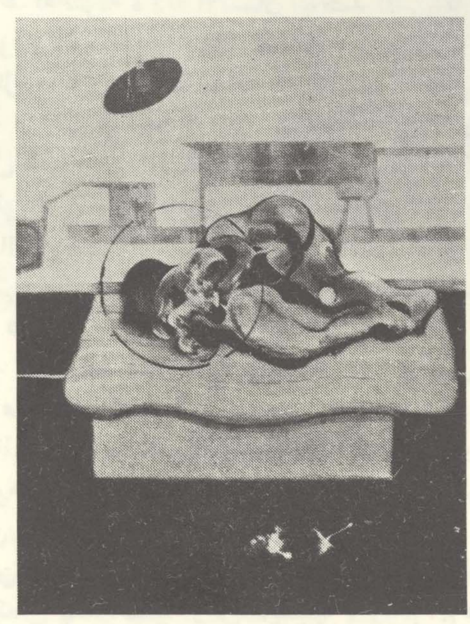
سلفستر : لكن لو أوعزت الى غيرك عند وضع الالوان ... أي نوع يختار ليلطخ به ، وأي لون من الزيت يستخدمه ... وفي اي ظرف ... ، لكان عليك أن تتخذ عددا كبيرا من القرارات ... هـذا اذا قبلنا ان غيرك يستطيع القيام بنفس العمل ويعطي نفس الجدوى ...

بيكــون : أعرف على أي جزء من قماش اللوحة أريد أن أضع اللون والطخه ، وعلى هذا استطيع أن أوعز لغيري على أي جزء مـن القماش سيلطخ ، ولعلي أحسن التسديد لكثرة .. ما لونت ، لكنني لا أريد القول بأن غيري لن يستطيع القيام بذلك ، ومن ثم اختراع صورة مختلفة تماما ، أو صورة افضل ، آمل هذا دائما ، ولكن ـ ربما ـ لا اظن أن للوحاتي هذا المظهر .

أكره .. مثلا أن تكون للوحاتي ذلك المظهر العشوائي للوحات التجريدية التعبيرية ، لانني أحب حقا أكثر الالوان مدرسية ، رغم أنني لا أتبع في تجهيزها طرقا مدرسية راقية أظن أن الامر الوحيد ، أن يكون لالواني مظهرا مباشرا ، ربما كان في هـذا القول شيئا من الغرور .. ولكني اظن ـ أن على الاقل ـ أن أعمالي تتضمن الوانا مباشرة ، رغم أنني لا أظن ان لهـا مظهر الالوان الموضوعة ... صدفة من تلك الجهـة أو هـذه .

سلفستر : في العمل الفني ، وينطبق هذا على الالعاب ايضـا ، حالـة من الوجد ، اتصور أن (سيزان) كان يتحدث عن هذه الحالـة ، عندما كان يقول بأنه لو كان يفكر حين كان يرسم لضاع كل شيء ... هـل لديكم الانطباع بأنكم في مثل هذه الحالة ، تكون الامور على مايرام ؟ !





الصورة العليا المصارعة أثرت على بيكون فقدم اللوحة .

بيكــون : لا أحب أن نستعمل في أيامنا هذه « حالة من الوجد » ... لان هـذا يقترب مـن الصوفية الحديثة ، التي انفر منها ، لعلي أظن أيضا أن ذلك ... سيكون إخف وقعاً من قولنا « حالة من الوجد » .. هـل تعلمون ما أقول . ؟ !

سلفستر : نعم .. في الواقع ، أعلم إنه أخف وقعا ، لكني لا أعلم ماذا يمكن أن يقال .. غير ذلك ؟ !

بيكــون : لا ... هذا صعب جدا !

سلفستر : اتباع الغريزة .. ؟

بيكــون : أجل ولكن كل فن في النهاية غريزة ... بلا شك ثم انه لايمكن التحدث عن الغريزة طالما أن المرء لايعرف ماهي ..

سلفستر : لكنهـا غريزة تنغرس في الثقافـة ، وفي الممارسة وفي المعرفة .

بيكــون : أظن ... لاننا نعرف ، مثلا ، فن الاطفال

الغريزي .. لكنه ... على أية حال .. نموذج مختلف تماما عن الغريزة ، وغير مرض بالتحديد ... قال بيكاسو ذات مرة: « لست بحاجة الى أن العب العاب الصدفة، طالما أنني ـ انا نفسي ـ أعمل دوما مع الصدفة » .

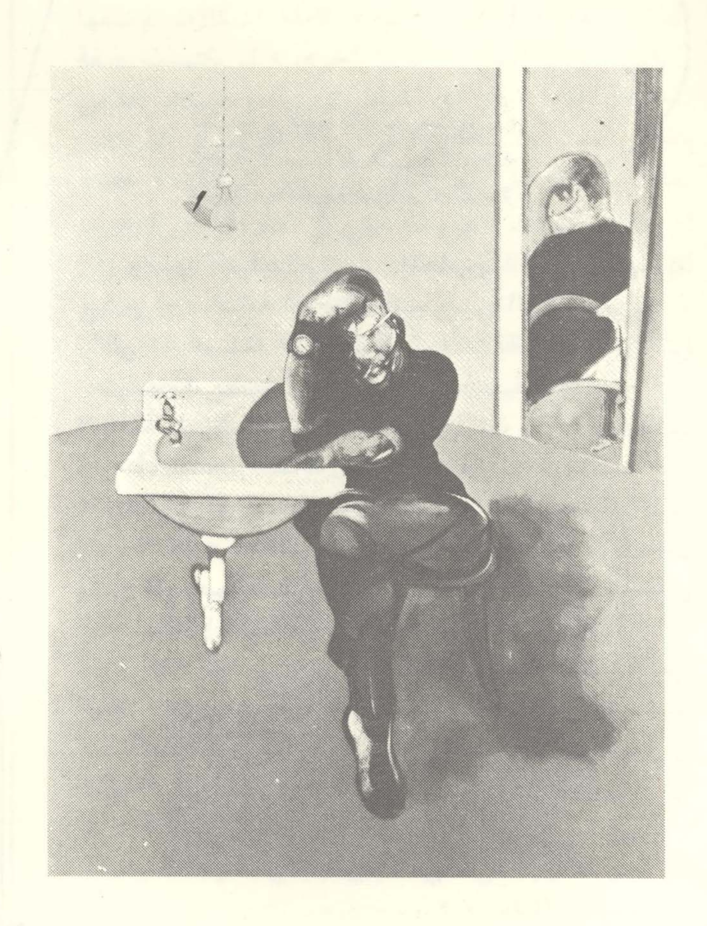
سلفستر : لاتستطيعون تفسير تصويركم ، ولايستطيع أحد غيركم تفسير تصويره الخاص أو أي تصوير ، لكنكم تستطيعون تسليط الضوء على تصويركم ؟

بيكـــون : انني انا نفسي لا أعلم شيئا عنه .. لا أعلم حقا كيف تتم هذه الاشكال الخاصة ، لا اقصد الايهام بهذا ... انني استلهم ملكه أو أستغلها ، لا أعلم شيئا بكل بساطه .. أنظر الى هذه الاشكال ، لعلي أراها من وجهة نظر جمالية ... أعلم ما أريد القيام به ، لكنني لا أعلم كيف أقوم به ، أنظر اليها وكأنني غريب عنها دون أن أعلم كيف تمت هذه الاشياء ... ولماذا تطورت هذه الاثار التي طرأت على القماش ، الى هذه الاشكال الخاصة ، ومن البديهي ، أن أتذكر عندئذ ما كنت أريد القيام به وأحاول عندئذ ـ وبلا شك ـ العودة بالاشكال اللامعقولة الى ماكنت اريد القيام به في الاصل .

لن يستطيع التصوير الزيتي التقاط سر الواقع الا اذا جهل المصور كيف يتلمسه ، وهو خاضع لهواه ولعله لايعرف ما ستنتج هذه البقع تماما .. وبطريقة مضحكة .. لا أعلم فيمـا اذا كان الفنانون التكعيبيون يعلمون ما يريدون القيام به .. كما يقولون لايمكن أن يرى الانسان في بداية التكعيبية التحليلية غير المدينة فوق تل ، وكل هـذه الانواع من الاشياء كانت قد لعبت ببساطة ... لكن لعل بيكاسو علم في أعماله المتاخرة ما كان يريده ، لكنه لـم يكن يدرك كيف السبيل اليه ، ولهذا اتمنى أن يطرأ علي طارىء ، او صدفة أو أي شيء ستدعونه كما تشاؤون ، بحيث يكون الامر دوما شيئا يمر بين ما يمكن تسميته ضربة حظ أو صدفة، قصدا أو حسا نقديا، لانه لاضمان الا بالحس النقدي ، نقد غرائزكم الخاصة، بالنسبة للدرجة التي يتبلور فيها هـذا الشكل المعطى أو العارض الذي ترغبون به.

عن مجلـة :

(غاليري وجاردان ديزار)





صور نفسه عدة مرات بالآلة الفوتوغرافية ثم رسم نفسه - ١٩٧٣

الاتجاهات الطليعية في إيطاليا

بقلم : ليناڤير جينيه
ترجمة : صبحي حديدي
عن مجلة الفن والفنانين الانكليزية

اذا كان موقع الطليعة يعني استباق الآخرين في الفهم ، ومحاولة نقل بعض مناهج الايصال الى حيز التطبيق ؛ واذا كان مغزى الفن لا يزال يكمن في ((خلق الحاجات التي لا يمكن اشباعها الآن)) (و ، بينجامان) فان ايطاليا تعد دون ريب في موقع الطليعة من الفن(*).

انها البلد الوحيد في العالم الذي تسود فيه ظاهرة رفض الفنانين للمضي في انتاج أعمالهم الفنية ، والثابت أن أحدا منهم لا يشكو القمع والاخضاع .

وتتنوع الحوافز والخطط والبدائل التي يطورها هؤلاء الفنانون ، وهم الذين لا تلوح لديهم نية ((تغيير المهنة)) في قيامهم بذلك ، غير أن ما يشتركون به جميعا هو تسييس عملهم بصرف النظر عما يحيط بذلك من اضطراب . وتجمعهم حقيقة انهم ليسوا غير منحازين (وقد ردد بريخت على الدوام أن امتناع الفن عن التحزب يعني ببساطة وقوفه في صف الحزب الحاكم).

* * *

أنتج ((**انريكو كاستيلاني**)) القليل منذ عام ١٩٦٨، لكن كتاباته ومشاركته في الحوارات وحضور الاجتماعات أسهمت بدور أكثر فعالية ... لقد احتاجت ايطاليا خلال محاولة الانقلاب الفاشية التي قام بها فاليريو بورغيز ، الى كبش فداء يصرف انتباه الرأي العام عن الهجوم الفاشي الفاضح على الديمقراطية . وفي ستوديو كاستيلاني دس شخص ما ، لا تزال هويته مجهولة ، مادة متفجرة مستغلا احدى فترات غياب الفنان الطويلة .

وقدم كاستيلياني عبر المحامين دفاعه الذي أكد فيه براءته التامة من تهم التحريض التي أدين بها ، وأعلن أنه مستعد لتزويد المحكمة بكافة المعلومات التي تحتاجها شريطة منحه حرية شخصية تامة ، لكن الموافقة على طلبات من هذا النوع ليست واردة في ايطاليا (ومنها أيضا طلبات الخروج بكفالة) ، وكان على كاستيلياني أن يختفي مؤقتا ليتجنب التوقيف الزجري أثناء انتظاره لمحاكمة من طراز فالبيريدا ، ثم أسدل ستار من الصمت على الدعوى : دعوى اتهام كاستيلياني بأنه الحلقة المفقودة في منظمة ارهابية تدعى ((الفصائل الحمراء)) . وشنت الصحافة اليمينية سلسلة من الهجمات وصفت فيها الفنان بأنه رسام فاشل ، ودامت هذه الحملة اسبوعا كاملا ، وهي الفترة المطلوبة لتحويل أنظار الرأي العام عن فضيحة بورغيز .

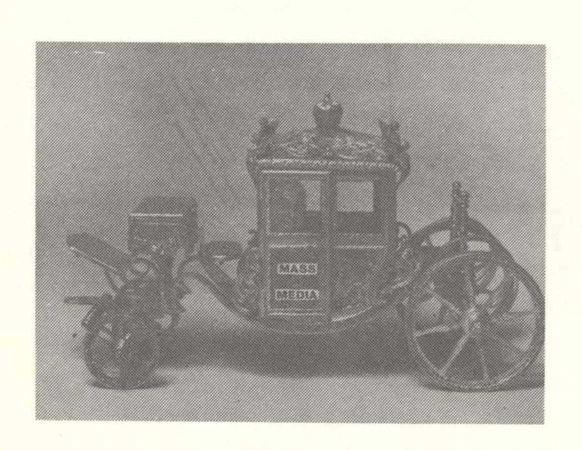
* * *

في كانون الثاني ١٩٧٢ عرض غاليري ميلانو أعمالا للفنان ((**انيزو ماري**)) تعود الى الفترة ما بين أعوام ١٩٥٢ ــ ١٩٦٨ ، وهو العام الذي رفض فيه عرض أعماله في المعارض ، ويقدم الناقد (توماسو تريني) تحليلا لهذه الحادثة تحت عنوان ((مزاد المساومة)) يعكس فيه بأمانة جوهر المشكلة . ((... لقد أثمر معرض ماري الاخير كتابا هاما هو ((وظيفة البحث الجمالي)) ، ومجموعة نموذجية وكراسا يختصر عشرين عاما من البحث والتجريب في وسائل الاعلام العصرية ، وأشياء أخرى حيوية عن نشر البيادق في شطرنج الفن. شكل هذا ((**المزاد**)) ضربة موفقة تدعم رفضه ... وهو ليس مجرد تلميح بل مواصلة لاقتراحات ((السلوك)) التي تحدى بها ماري ، اكثر من خمسين مثقفا يدافعون عن سلوكه الفردي في الممارسة ، وكما في كل مزاد ، تعد الاثمان التي بمقدور الناس دفعها هي المعول عليها، ولابد أن تكون البضائع باهظة الثمن أيضا)) . وفيما يخص ((اقتراحات السلوك)) التي خصصت لها المجلة الايطالية ناك عددا خاصا في العام الماضي ، ادلى ماري بدلوه في الموضوع ذاته ، حيث قال : ((... الاعلام هو العامل الحاسم في الصراع الطبقي (اذا صح وجود

طبقة قائدة ، وان الطبقة العاملة مقهورة لا بسبب امتلاك المؤسسة لعدد أكبر من الاسلحة فقط ، بل لان الطبقة العاملة لا تعي بصورة كاملة اشكالات وضعها الذاتي ، ولان الاعلام ، بكلمة أخرى ، لم يكتسب صفة الحقيقة بعد) . ان أي نشاط ثوري هو نشاط اعلامي بالتالي ... ولا يمكن الاقرار بأن الموضوع السياسي يمتاز بأولوية على أي شكل آخر من البحث ، بحجة ان هدفه تحديد الظروف التي في اطارها يعي الجميع ان بحثهم في اللغة سيكون سلاحا مفيدا في الصراع الطبقي . ولكننا جميعا نعرف اليوم انه يتحتم أن يصبح في النهاية وسيلة لحفظ مزايا الطبقة المسيطرة ، طالما أن موضوعهم فردي في طابعه (ولا يمكن التحكم به في النتيجة) . فضلا عن ذلك ، هؤلاء الذين يظنون انهم يسهمون بصورة مختلفة في بواعث الانقلاب ، أي اسهامهم بمعنى مختلف خارج طاقاتهم التقنية الذاتية، لا يدركون مطمحهم الفارغ في اشباع الذات بقدر ادراكهم لحقيقة أن فعالية هذا الاسهام غير واردة في كل الاحوال اذا ما قورنت بالفعالية السياسية التي تراها الطبقة الحاكمة في تعبيرهم الجمالي اليومي الدؤوب ... يعرب كل « الفنانين » بدرجة مختلفة عن عواطفهم تجاه البروليتاريا ضمن رغبتهم في قلب النظام الحاكم . غير أن الشروط تحكمهم الى حد بعيد وتلزمهم بتمويه تواطئهم مع الطبقة الحاكمة برظانة لغوية شكلية وبما هو اكثر خطورة من ذلك : بحوارات تسترها العبارات الماركسية « المناسبة » ... » .

* * *

« بيترو غيلاردي » : رفض في اوج نجاحه مواصلة التستر بلبوس « الفنان » فكان على صالات العرض ان تجمع أعماله القديمة عن طريق استعارتها ممن اقتنوها أو حصلوا عليها ، ويذكر الفنان ، اذ اجبرته الحقائق على اتخاذ قرار سياسي صحيح ، أنه جرى تسريع عام للصراع بين الطبقات في كل مستوى ، ونضال مكثف ضد الامبريالية في العالم الثالث ، وتشكل طليعة بروليتارية ثورية متجانسة في البلدان الاوروبية بعد ان انحسرت الحركة المضادة للمؤسسات وطفت المرحلة السياسية على السطح . أي خيار ناصرته الطليعة الفنية عند هذه النقطة ؟ من جهة اولى ، وبغض النظر عن معايشة الازمنة الايديولوجية طوال اعوام ١٩٦٨ ــ ١٩٧٠ ، تراجع السواد الاعظم من الفنانين الى قوقعة الايديولوجيا والثقافة الامبريالية والراسمالية المتأخرة. من جهة ثانية ، وحين فقدوا طهارة الحرارة الاولى لاشتراكه في النضال العفوي ضد المؤسسات وفي النضال المباشر المعادي للرأسمالية ، لمس بعضهم في ضوء النهار الساطع مشكلة دور الفن في المرحلة الحاضرة من النضال، وكان قرار هؤلاء الفنانين (وأنا منهم في الواقع) هو الخيار الصحيح من وجهة النظر الذاتية ، لكنه خاطىء من وجهة النظر الموضوعية . ان الاحزاب التحريفية لا ترى في الفنانين طليعة مرتبطة بالبروليتاريا في نضالها، بل أفراد شريحة اجتماعية برجوازية ــ صغيرة متحالفة مع البروليتاريا. لا يطالب التحريفيون الفنان باستنكار دوره في مثالية طبقة متوسطة منحلة ، بل يسألونه في الغالب أن يستخدم خيال الشعب أو الفن التمثيلي الذي يختفي بـ « أسماء الماضي » كما يستند في المألوف الى مواضيع معاناة البروليتاريا أو همومها ، أو المواضيع « البناءة » ، انه نوع الفن الذي يعكس الخط السياسي التحريفي من الناحية الدعاوية ، وهو يشل حركة البروليتاريا ويحرف اتجاه النضال نحو الاصلاحية ومبدأ « التعاون » ، ورغم وضوح واجب المثقفين في مساندة حرب البروليتاريا الطبقية ، فليس واضحا البتة كيف يسهم الفنان في تعميم الصراع الطبقي كفنان، وسيبدو خارجا عن الموضوع في وقت كهذا الانخراط في حرب الثقافة والتربية باستخدام وسيلة اللغة الفنية ، ولن يتوفر مناخ موضوعي للنضال على الساحة الثقافية الا حين تنضج القوى الثورية سياسيا وتنظيميا وتبني علاقتها السليمة مع الجماهير بشكل يكفل اعداد استراتيجية نضال على مستوى بنيوي ، وحينما نبلغ ذلك يصبح النضال الثقافي حاجة نوعية ، ويباشر النتاج الفني ، في مضمونه وفي لغته ، تبشيرا ديالكتيكيا بثقافة بروليتارية ذاتية تماشي النضال لزحزحة السيطرة البرجوازية . ومن الصحيح في الممارسة الراهنة أن البروليتاريا تستخدم لغة الفن بصورة أولية في الدعاوة (**الاعلان** ، الكتاب ، الفيلم) وهي جهود صغيرة لانها نتاج الخلق الجماعي والتصوير الواقعي الاولي الذي يساهم فيه الرفاق العمال ، لكن هذا كله لا يمكن تسميته « فنا ثوريا » .



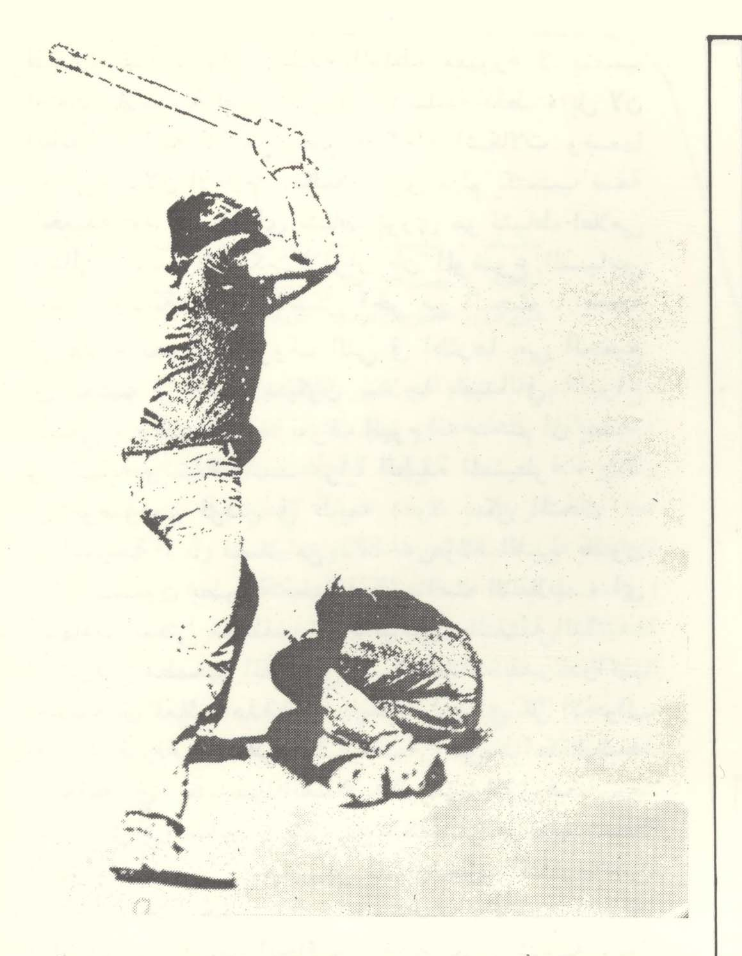
غابرييل دو فيتي - ايقونغرافيا الاتصالات

يؤكد « **جياني ايميليو سيمونيني** » مؤلف « كراس علم الاثار المعاصر » ومجموعة أخرى سحبت من التداول تضم وثائق خاصة بالثقافات البديلة والسرية في ايطاليا انه قد يتعرض المرء للموت دفاعا عن الثقافة وان عليه العيش « ليجرد المالكين مما يملكون » .

ويكتب « تستمد الايديولوجيا المهيمنة قوتها من عجزنا ازاء الحياة ، وهو مايؤثر في ممارسة الانفصال العام ، الايديولوجيا تلك في موقع القدرة على تضخيم كل شيء، حتى الصراع الطبقي، لم يسبق لها ان ناقشته الثورة كاتجاه تاريخي ، بل رسمت مجرد النماذج . ويصبح فصل الادوار في هذه اللعبة المجنونة انقساما يفرضه الامر الواقع ، انقساما في صورة القوة الاقتصادية ان عدم انتاجية الفنانين ، الموضوع الباهر للنزاع ، شكل اخر من الانتاج . والاطروحة الراسمالية عن المجتمع قادرة في الواقع ليس على ادارة الياتها الخاصة الوظيفية فحسب ، بل ايضا تأمين مصادر تزودها بالطاقة والعقم الظاهري لذلك النموذج الثقافي طبقا للمحاكمة الاقتصادية التقليدية هو في الحقيقة كسب راسمالي بمعنى قيمته التبادلية في دائرة العمليات المنطقية للتكنوقراطية الحديثة . وينبغي ان تحظى مخاطرة التوقف عن العمل ، باعتبارها اكثر فائدة من مواصلة العمل في تطوير الراسمالية الحديثة ، باهتمام يفوق مواضيع تلك العملية اذ يشكل الطرفان الابطال والضحايا معا ... ورغم ان عمق الثقافة البرجوازية يعكس عقم الثقافة كواقع ، فقد نجحت في اصطياد مثال الجدة ، حتى لو كانت الانقسامات الطبقية الواسعة هي معناه. وستصبح نهاية تاريخ الثقافة في متناول اليد حينما تتخذ الخطوات الاولى لتصفيتها كلفة تعميمية مصطنعة تخص تقسيم العالم ، ولن يخدم الفن بعد ذلك كدعامة في تعليق الصراع الطبقي ، وسيبدأ الصدام بين الثقافة البرجوازية والثقافة البديلة حالما تتوقف الاخيرة من مهر الظروف المعيشية الراهنة بخاتم تأييدها ، وحالما تقدر اوتوماتيكيا على رفض معارفها ، افتراق الطرق هذا ادى في الحقل التقني الى تصدع وسائل الاعلام ، ومن المضحك ان الايديولوجيا المهيمنة استولت على ذلك التصدع معتبرة انه من ابتكار اشكال الفصل التي تعيش عليها ... ستشكل الثقافة طريقة في الحياة للبروليتاريا الحديثة لو انها فقط وضعت نصب أعينها ، بخلاف الايديولوجيات التي تحاول ترميم العالم كما هو عليه ، مهمة فضح هذه الايديولوجيات .

* * *

« **مانفريدو ماسيروني** » العضو السابق في « جماعة ن » والرومانتيكي قبل ذلك ، يدلي باعتراف



عالم الثقافة كما يراه جياني إيميليو سيمونيني ١٩٧٢

مرير : « أظن ان عملي (وهو مالا ارغب في وصفه بالبحث) يعكس الى حد كبير وهم الازمنة التي اعيشها . ثقافتي البرجوازية وخلفيتي تلهمانني انتاج المواد ذات الوظيفة الجمالية اولا واخيرا . ولايخدم عملي اي هدف مفيد ، كما انه سيء الايصال لافكاري السياسية ، لكني مع ذلك أواصل ممارسته لانني ارغب فيه . هو تأمل بهدف التأمل فقط ، ونزعة فرح لاقيمة لها ، اشبه بمتعة الشطرنج او حل معادلة منطقية صعبة . لا استطيع تبرير عملي بأي شكل ، لكني اعدم القلب الذي يمنعني من ممارسة ذلك العمل » . ويضيف قائلا « يشعر المرء احيانا أن التحريض السياسي الماثل في بعض الاعمال الفنية يمليه الضيق والخوف من السقوط خارج الجوقة وبالرغبة في الظهور بمظهر المدافع والمنادي بمنهج جديد في التعبير عن الذات وفي الاعلام ، بمنهج مستقبل الثورة الظافرة . وفي رايي ، ليس مفهوما بعد ان الاسهام في المثل الثورية يعني في الوقت ذاته حساب ثمنها الباهظ . بكلمات اخرى ينبغي ان نكون مستعدين للرفض الذاتي، لاخضاع نشاطنا الخاص بهدف احياء الابداع في الهيئة الاجتماعية لتمارسه فيما بعد بطريقتها الخاصة .

* * *

« **بورياني و مارزون دي فيشي** » يرفضان بمعنى ماقبول قواعد المؤسسة ، رغم ان سلوكهما اكثر تصالحا من سلوك رفاقهما .

يحاول « غابرييل دي فيشي » ازالة عفن الثقافة بالسخرية « وهي عملية تكامل واع لتحقيق الحد الادنى من امكانية التحول داخل النظام » . ويقول « ان فرض القيم الخارجية بشكل مقصود على الفن (صناعة الفنون ، السوق ، المتاحف ، الناشرين ، الطليعة ، الخ) . كموضوعات جديدة ادى الى تقريب الباعث الوجودي للثقافة كمعرفة ووسائل اعلام ، ويعني اقتراح نماذج ثقافية في وضع التضخم السائد في بنى الاعلام انه ليس بمقدورنا الان رؤية الشخص المقصود من تلك النماذج ، فكأننا نصنع اعلاما بطريقة آلية مفتربة . بعض الفنانين حاولوا اعادة بناء البواعث الوجودية بالبحث عن أقنية بديلة ، لكن العزلة الفردية التي فرضها التضخم على الفنانين انفسهم لم تأخذ سوى شكل سلسلة من المجادلات التي تمر من الفنانين جذريا . حاول البعض طرح عمليات تنفيسية تبدلت في محاولات ثورية جزئية (العمل ضد السوق ، صالات العرض ، الانماط الثقافية ، الخ) . هذه المحاولات استخدمت بعد فترة من الزمن كآلية لتثبيت النظام ، مفرزة النتائج المضادة لما كان مطلوبا (الامتناع عن الرسم ، مقاطعة السوق ، الوعظ ، الاعتماد على النفس ، رفض الازعان لابتذال لقمة العيش) » .

ويدافع دي فيشي عن شكل من تعميق التضخم التشريع الاحداث ، وذلك في مواجهة الاحياء البدائي .

* * *

اما « **دافيد بورياني** » فقد فضل الانسحاب الى قوقعة احتياطية بوعد العمل في المستقبل القريب .

* * *

ولعل « **ليفيو مورزان** » اكثرهم وهنا من وجهة النظر الاستراتيجية والسياسية . لقد ذكر في مقابلة أجريت حول موضوع عمله الحالي البديل « انصب اهتمامي في السنوات الاربع الاخيرة (منذ ان توقفت عن تصميم زخارف غرف الاستقبال او الحدائق او الصالات) على العلاقة بين العمليات البصرية والذهنية .

« كل مافعلته هو تحليل الموضوع السائد في اطار العمل الموجة (او حركة الموجة) كلفة متوحدة ذات طاقة كونية ونتاج قوتين متنابذتين متكاملتين يولد انتشارهما التدريجي والايقاعي اتجاه الزمن والمادة .

« لقد هدف مافعلته الى امتلاك وعي بصري بمفهوم الموجه من خلال محاكاة نظامية على الورق للعمليات التحليلية التي يؤديها الذهن .

« ومن استخراج قيم عددية ناتجة عن جمع دساتير النمط الابتدائي (الموجة) ومن اعادة تشكيلها قطريا ، تنتج انماط اخرى اساسية تنضم الى ذاتها وفقا للقواعد المسبقة الخاصة بالتطور ، الاتساع ، التوليد الذاتي الخ . لتشكل مقاطع اخرى أكثر تعقيدا ، مفتوحة لعدد كبير من الانعكاسات .

« واهتمامي مع ذلك منحصر في العملية كدائرة للتنظيم الذاتي والسيطرة .

« هذا البحث ، الذي يستفيد من سمات تركيبية ووجدانية مماثلة للتجربة الجمالية ، يبغي اطراح العمل عن عالم « فن السوق » الذي لايحتضر الآن ، واحياء الفن في وظيفته المعرفية الطبيعية » .



عالم الثقافة كما يراه جياني إيميليو سيموشوريني ١٩٧٢

(*) ان الآراء السياسية التي يطرحها الفنانون الطليعيون الايطاليون واضحة في هويتها ، وهي تمثل الى حد بعيد التيارات اليسارية المتباينة التي تشكل هامشا منطقيا تفرزه بعض سياسات احزاب « الشيوعية الاوروبية » ، الفرنسي والايطالي خصوصا ، والتي تعوض ان صح التعبير عن العطالة الثورية التي تسود بين الحين والآخر في بلدان اوروبا الغربية ، وتجسيد عقدة الكره لشبح « الايديولوجيا » عموما .

ولا نترجمها لاننا نجدها صائبة ، بل ربما كان العكس هو الصحيح .

وتمثل هذه التجارب تيارا طاغيا وهاما في المشهد الثقافي الاوروبي الراهن ، وهي طليعية حقا بمعنى أنها تخلص للمضمون ، ووظيفته التحريضية ، وتعلن تطرفها ازاء الموقف الجمالي والتعبيري للاعمال التي تنتجها ، انها تخلط أوراق التعبير فتلجأ الى الصورة الفوتوغرافية والرسوم المصورة والملصقات والكاريكاتير والتعليق المطول والتجارب البصرية المعقدة لتصل الى حس جديد ، طليعي ، بالمتغيرات الحادة في محيطها .

من هنا جدوى وضرورة ترجمة مواقف كهذه في الفن التشكيلي ، انها في الواقع ليست « دعاوة عقائدية » كما حاول البعض ان يفهمها ، متجاوزا – ومتجاهلا بالتأكيد – حتمية المضمون العقائدي للفنون ، كل الفنون .

« المترجم »

عناصر كالكلمات

ترجمة : مجيد جمول
(عن مجلة بروجكت البولونية)

لقد مكن التعان بين المؤلف المخرج المسرحي « هيلموت كايزار » والفنان التشكيلي « كشيشتوف زاريمبسكي » من ابراز الامكانيات « السينوغرافية - الديكورية المسرحية »، الكامنة في « فن الحدث « Art of Action » اذ لم يسلك هيلموت كايزار، كمؤلف ومخرج للعديد من الاعمال المسرحية ، الطريقة العادية التي ينهجها الان مؤلفو المسرح الحديث اذ قلصوا من العناصر البصرية والمادية المرافقه للعرض المسرحي ، حيث اتجه في تعاونه مع العديد من الفنانين التشكيليين المختلفين نحو الوصول الى حلول فنية تشكيلية تتلاءم جدا مع رؤيته الشخصية الخاصة للمسرح ، التي تنأى على أية حال عن المفهوم التقليدي في المسرح ، وقد جاء أهم وأبرز هذه النتائج من خلال التعاون المشترك مع الفنان التشكيلي « كشيشتوف زاريمبسكي » ، اذ كان ذلك لقاء واحتكاكا لشخصيتين ابداعيتين قريبتين وفاعلتين في بعضهما البعض ، مثل الوسيط في التفاعل للرؤى الابداعية ، ويمكننا ملاحظة هذا في أمثلة ثلاثة متتالية هي بجد ذاتها صعبة التحقيق ، صنع لها زاريمبسكي الديكور المسرحي . وهي : « الفارس أندجي » قدمت عام ١٩٧٥ على خشبة مسرح ستوديو في وارسو ، و « ++ + » « ثلاثة صلبان » قدمت على خشبة المسرح الحديث عام ١٩٧٧ في مدينة فروتسواف ثم « فيلادي ماستر » في نفس المسرح عام ١٩٧٩ وجميعها من تأليف واخراج هيلموت كايزار .

عندما تم اللقاء بين الفنان والمخرج، كان كشيشتوف زاريمبسكي فنانا ذا شخصيته المحددة في الابداع التشكيلي حيث قدم أعمالا فنية تنتمي الى « فن الحدث (Act of Action) الذي طوره منذ ١٩٧١ ، وكان لنشاطه مجموعة خصائص تميزه عن العديد من ممثلي ذلك الاتجاه الفني . فباختصار شديد أول ما يمكن أن يلفت انتباهنا هو استخدامه الواعي (للموضوع - الريكفيزيت) لعناصر ذات طبيعة حية ، وذلك على الاغلب علاقات درامية حادة مع أشياء وأدوات عادية مأخوذة من الواقع ، قوية في تعبيرها وتأثيرها تماما كسابقتها . وعادة فان أرضية التعبير الفني التشكيلي هنا هو الجسد الانساني ، بينما القصد من هذا الابداع التوجه الى العامل الحدسي لدى المشاهد ، ويستهدف مجال الخبرات العاطفية وفي مقدمتها تلك التي تنطوي على مغزى حقيقي عنده .

وفي هذا الصدد فقد ادهشنا زاريمبسكي برهافة وشفافية ونعومة وخفة الايحاءات الفكرية التي يبعثها في المشاهد . وأضحت مناحي تعبيره تتقصد البحث في جوانب التفاهم والتواصل الانساني في لحظاته الهادئة.. أو المهدئة الى درجة غير عادية ، وقد تميز زاريمبسكي في اشراك مجموعة من الحواس عند المشاهدين في نفس الوقت وعلى رأسها بالاضافة الى حاسة البصر حاستي اللمس ثم السمع « كالحشجرة والخشخشة والمؤثرات الصوتية المختلفة .. والموسيقى » .

وبعد ما أخذ هيلموت كايزار في السنوات الاخيرة بوضع ومن ثم تجسيد نظريته « ماوراء اليومية » ان في أعماله المسرحية أو في نشاطاته وبحوثه التقنية، والتي

سمت بالوقائع اليومية العادية في حياتنا الى مرتبة الرمز ، مرتبة الواقعة المسرحية الاشمل . أضحت تلاقي ابداع هذين الفنانين ظاهرة أكيدة وحتمية لايمكن تجاهلها اقتصرت بدايته على مجرد تعارف واقرار متبادلين . وفي ظروف مثل « المداولات والملاحظات وتبادل الآراء والوصول الى حلول أكثر اقرارا لاتقبل المناقشة » أنجز العمل المسرحي « الفارس أنجي » الذي بقي يتصف بالعديد من مميزات الاقتباس العادي للعمل الادبي وتحديله الى مشاهد مسرحية . وكان قرار مصمم الديكور هنا في إدخال اللون الابيض « البياض » كلون مشترك ، يربط الكل وينظم ملامح ألبسة الممثلين بينما صنعت أردية الراهبات - في هذه المسرحية - طبقا للنماذج الاصلية القائمة .

على أنه في البنية المسرحية التي دارت أحداثها في فراغ منفتح من كافة جهاته الاربع ، قد تم اضافة حدثين متممين ، لم يكونا متوقعين من قبل المخرج مؤلف المسرحية . ولكنهما نتجا عن أسلوب أو طريقة المعالجة التشكيلية لدى مهندس الديكور المسرحي ، أولهما كان « الرجل المنضدة » انسان مثبت في منضدة ، رجل وضع على منكبيه قناع مثل أقنعة التجميل التي تصنع من الفواكه والخضراوات ، بحيث أتاح ذلك « امكانية تناولها والتهامها ، أي خلق ذلك ما يشبه وليمة على جسد الممثل . وثانيهما فكان ابتكارا أكثر تعقيدا ، ويتماثل مع أحد أوائل أعمال زاريمبسكي الفنية . فقد اضطجعت الممثلة - التي كانت تقوم بدور « الضفدعة الملكة » - وهي ترتدي زعانف الغوص ، على مساحة مستطيلة فاتحة اللون ، ونشرت على جسدها مساحيق ملونة ، نظفت بمكنسة كهربائية فيما بعد . بينما وضعت حيوانات حية « كالجرذ ، أو الهمستر » في عمود كالمدخنة ، معلق فوق رأسها ، مصنوع من النايلون الشفاف - الذي يستخدمه « زاريمبسكي » بكثرة في أعماله - أخذ الميكروفون ينقل أصوات تلك الحيوانات - من همهمة وهمس وحشرجة .. » مقواة ومكبرة لدرجة عالية كما وظفت في العمل المسرحي هذا عناصر نموذجية من مميزات أعمال كشيشتوف زاريمبسكي كالنباتات المزروعة في أدوات مختلفة « حشيش في مجرود » ، أو كالاوعية الزجاجية المعلقة وفي داخلها أسماك حية . أو كالارجوحة الشبكية المصنوعة من النايلون الرقيق الشفاف وقد امتلأ داخلها بالماء والنباتات والحيوانات الصغيرة ، هذا كله يشكل ولها بعالم الطبيعة ، مميزا لدرجة واضحة لجميع ابداعات هذا الفنان .

ومع العلم أن ك . زاريمبسكي يعزف بنفسه على بعض الآلات الموسيقية وبأداء بارع ، ويؤلف مقطوعاته الموسيقية ، فانه أثناء العمل في تحضير تلك المسرحيات اشرك فعلا مؤلفين موسيقيين . حيث شارك في « الفارس أندجي » « بيوترموس » وفي « ثلاثة صلبان « الامريكي « ستيفن مونتاك » ففي هذا العمل الذي جاء بدوره في عام ١٩٧٧ تم تكثيف عدد العناصر من ملابس الممثلين والعناصر المسرحية الاخرى الى الحد الادنى الضروري ، مع الجدار الخلفي للمسرح الذي برز بشكل أوضح الاضاءة عليه . كما تميز هنا شكل خاص من التأثيرات باستخدام الانارة كعنصر له استقلاليته في هيئة خطط من النيون خضراء ، أضيئت في بداية المسرحية ومن ثم شاركت في لحظات معينة في أحداث المسرحية .

وقد عوض الاقتصاد في العناصر التشكيلية التي يفضلها الفنان - السينوغراف - بتكوينين تشكيليين منفصلين ثبتا في ردهة المسرح ، يضعان المشاهد في جو المسرحية ، أولهما عبارة عن خمسة أمتار من سكة حديدية لحافلة ترام ، أضاء قناتها نيون أحمر على كامل طولها مثبتة في زاوية بيضاء ونظيفة ومنعزلة (.. وسأل الدم في قناة سكة الحديد منشدا ..) . أما ثانيهما ، فقد شكل من أوراق أشجار جافة تكونت في تلة صغيرة على شكل يشبه القبر ، ثبت على طوله محوريا وفي

مشهد من مسرحية (الفارس آندجي) للمؤلف والمخرج (هيلموت كايزار) الديكور المسرحي (كشيشتوف زاريمبسكي) مسرح استوديو - وارسو ١٩٧٥

المنتصف « نيونا » نفذ ضوءه بقوة من خلال طبقة الاوراق الرقيقة بشكل مثير قلق وغريب انار الظلمة حول هذه المنحوتة المشبعة بجمال غير عادي .

« فيلادي ميستيري » التي تشيح القناع حتى أقل الاسرار أهمية وعن التعاسة الانسانية لواحد من خيرة وأغنى البيوت العصرية . تلك التعاسة التي تثير الشفقة فمن ركام بقايا أشياء وعناصر تعود الى أيامنا هذه بنيت « فيلادي ميستيري » في فراغ المسرح الذي كشف حتى أجزائه الخلفية التي لعبت دور مجموعة العناصر، وكان الدور الاساسي هنا لعملية انتقائها ومن ثم فيما بعد للقصد من وراء مقابلتها مع بعضها البعض وللتغيير في وظائفها وأماكنها . دون أن يفقدها خصائصها التي تميزها كعناصر مأخوذة من واقعنا فعلا .

وقد رافق العرض وجود مجموعة من العناصر في بهو المسرح . هذه العناصر هي الاكثر تمييزا وتجسيدا لحساسية وتفكير زاريمبسكي ، وأكثرها تواجدا في أعماله . لقد خلق زاريمبسكي « جنة الفنان » خاصة ذاتية ومثيرة . وقد يتأكد أن التشكيك العنيد بكل ماهو مسرحي وتمثيلي أو مشهدي هو أهم ميزة تميز العمل المسرحي (ثلاثة صلبان +++) الذي يحضره الآن المؤلفان المبدعان نفساهما في وارسو .

اذ هيأ زاريمبسكي هنا مثلا توجيه كاميرات « آلات تصوير » فوق سطح المنضدة ، ومن ثم نقل وبث أصغر حركات وإيماءات الايدي والاصابع ، ومختلف أدق الاحداث التي يتعذر عادة رؤيتها ، والتغيرات والحالات الجزئية التي يصعب التقاطها بشكل آخر ، كل ذلك وبلقطات قريبة جدا ومضخمة جدا على شاشات المونيتور .

وهكذا اذن فسيتيسر للمشاهد الذي يراقب عادة المشهد كاملا أن يتابع هنا وفي اللحظة نفسها بعض أدق جزئياته ، حتى أنه سيتمكن من رؤية الاحداث من فوق .

ومن خلال متابعة ديناميكية الحوار والعمل المشترك بين المؤلف المسرحي هيلموت كايزار وبين الفنان مصمم الديكور كشيشتوف زاريمبسكي ، الذي نقل الى أرضية المسرح ثمار الاتجاه الاستعراضي (Performance) في الفن التشكيلي والحساسية المتفتحة على المسائل التشكيلية المعاصرة ، تبدو أمام أعيننا واحدة من الاتجاهات الحديثة في المسرح .

فليس هذا ـ وكما أشرت ـ بالمسرح الفقير ، أو المفتوح ، ولكنه في الوقت ذاته ليس بالمسرح التقليدي .

هنا لا مكان لحلول واقتراحات ثابتة ، وانما ما يتم هنا هو ادخال أحداث تشكيلية في بنية العمل المسرحي ، أو بالاحرى بناء أحداث تشكيلية جديدة بالاعتماد على مادة أدبية معينة .



مشهد من مسرحية « الفارس آندجي » للمؤلف والمخرج (هيلموت كايزار) الديكور المسرحي للفنان (كشيشتوف زاريمبسكي) مسرح استوديو وارسو ـ ١٩٧٥



عناصر تشكيلية لمسرحية « الصلبان الثلاثة » تصميم الفنان « كشيشتوف زاريمبسكي »



حوار لم يتم .. مع نعيم اسماعيل

« هذا الحوار وجدناه بين أوراقه ، وهو عبارة عن أجوبة عن أسئلة وجهت اليه ، قبل فترة من الزمن ، ولكنه لم يكمل الاجابة عن جميع الاسئلة ، ويظهر هذا الحوار بعض الاهداف الاساسية لتجربة « نعيم اسماعيل » الفنية ، ولهذا يتمتع بأهمية كبيرة .. »

– اسم الفنان ؟

– نعيم اسماعيل .

– تاريخ الولادة ومحلها ؟

– انطاكية ١٩٣٠ .

– العنوان ؟

– مزرعة – شارع الحرية بناية رقم ٦٤ – دمشق

– متى وكيف ظهرت رغبتك وموهبتك في الرسم والتصوير :

– منذ السنوات الاولى من الدراسة الابتدائية ، وكنت كلما أصبحت أجيد التصوير ازدادت رغبتي في الاستمرار فيه .

– ما هي الظروف التي واجهتك في بداية حياتك الفنيـة ؟

– أحدد حياتي الفنية بعد الدراسة ، ومجيئي الى دمشق . كان هناك بعض المعترضين على اسلوبي ، ولكن كان هناك كثيرون أحبوا اعمالي وتحمسوا لها ، ولم يكن صعبا اقناع الاخرين بفني .

– أين أتممت تكوينك الفني ؟

– في انطاكية ، وفي قرى لواء الاسكندرونة ، وفي استانبول حيث درست الفن ، وفي دمشق حيث اقيم ، ولا اعتقد أن تكويني الفني قد اكتمل .

– ماهي تواريخ وامكنة اقامة المعارض الخاصة والمشتركة ؟

– أول معرض شخصي في استانبول عام ١٩٥٤ ، ثم في انقرة عام ١٩٥٤ في صالة (هليكون) ، وفي جميع معارض الدولة منذ عام ١٩٥٥ وحتى اليوم . معرض شخصي عام ١٩٥٩ ، وعام ١٩٦٠ و ١٩٦٢ ، و ١٩٦٦، و ١٩٧١ و ١٩٧٤ .

– ماهو موقفك الفني الان ، والى أية نتائج توصلت ؟

– الفن هو الحياة نفسها ، وفني هو حياتي ، وانا فرد في مجتمع ولذا ففني هو تعبيري عن هذا المجتمع .. واذا كنت اتشبث ببعض خصائص من تراثنا فذلك دليل على أن هذه الخصائص لاتزال تعيش فينا من جهة، وان لها مقومات الحياة الدائمة من جهة أخرى .

– هل مررت بمراحل فنية متعددة ، ماهو تفسيرك لهذه المراحل ؟

– مرحلة الدراسة الفنية ، ومرحلة الانتهاء منها ، بعدها ليست هناك مراحل ، ربما بعض التغييرات ، ولكن دون انقلابات ، اقترب من الصورة المشخصة أكثر في بعض الاحيان وابتعد عنها الى الوحدات الاكثر تجريدا ، أحيانا أخرى .. كما تمليه علي الحياة .



طبيعة صامتة وزخرفة – ١٩٥٦ – نعيم اسماعيل



طريق القرية
١٩٥٦ ـ نعيم اسماعيل

ـ هل انقطعت فترات طويلة عن ممارسة الرسم والتصوير ، لماذا ؟

ـ حياتي ليست سهلة بصورة عامة ، وبقدر ما أشعر بالارتياح يكون هناك خصوبة في انتاجي ، وكثيرا مايسيطر علي ويتملكني القلق عندها تمر فترات تكون طويلة أحيانا دون انتاج ... ومن المؤسف أن ذلك يحدث بين فترة وأخرى .

ـ كيف تكون لوحتك من المرحلة الجنينية الى المرحلة النهائية ؟

ـ تبدأ اللوحة في الذهن أولا ، في التخيل والتصور ، والصور في هذا التخيل ترتبط حتما بالمظاهر الخارجية في العالم ، ثم تبدأ عملية الصياغة يشارك فيها العقل والحس وكل قوى الفنان ومدخراته من العالم الداخلي ، ذكريات ، رغبات ، نواظم تصنع عناصر اللوحة في مكانها اللون والتكوين ، وفي المراحل الاخيرة يبدأ الحوار والمحاكمة التي يجري على أثرها تبديل أو تعديل بعض الاجزاء ، وعندما ينتهي الحوار تكون اللوحة قد انجزت .

ـ هل التفرد والبحث عن أسلوب خاص يشكل هاجسا بالنسبة اليك ؟

ـ الاصالة هي الهاجس الوحيد ، وليس التفرد وليس من الصعب أن يكون الفنان متفردا ، أو ذا أسلوب خاص ولكن الى أي مدى يعيش هذا التفرد بصدق ؟ أنا أريد أن أتمثل بصدق عروبتي وأصالتي الى جانب معاصرتي وأعيش طموحات وتطلعات أمتي ، وأبحث بحثي الخاص في هذا المجال ، ولايهم كثيرا أن أكون متفردا .

ـ على أي شكل يظهر تأثرك بالفن الاسلامي (كتابة ... زخرفة ... تأليفا ...) ؟

ـ فكرت في البداية في استخدام الكتابة العربية في التصوير ولاحظت بعد عدة محاولات أن ذلك عمل محدود النتائج وقد يبتعد الفنان نوعا ما عن الحياة ويغوص في مختبرات . الزخرفة كانت أكثر قربا مني فهناك علاقة بشكل أو بآخر بين التجريد الاوربي والزخرفة العربية التجريدية ، تبقى المعاناة التي هي في قدرة الفنان على تحويل الوحدة الزخرفية الى وحدة تصويرية ، أن يستطيع نقل الزخرفة الى عالم التصوير دون أن تبقى زخرفة ، أما عن التأليف ، فهناك بعض المؤثرات من تأليف المنمنمات (المنياتور) في المخطوطات القديمة .

ـ كيف تفهم المعاصر في فن التصوير ؟

ـ أولا أن تستطيع التكلم تشكيليا بلغة عالمية ...

« وينقطع الحوار هنا ، ولايتم نعيم اسماعيل اجاباته عن بقية الاسئلة التي طرحت عليه ... » ...

المكوّنات الأولى لتجربة



نعيم إسماعيل

وآراء الفنانين في أعماله

عزيز اسماعيل

مرحلة البداية

ولد (نعيم اسماعيل) في أنطاكية ، وانطاكية من المدن الجميلة التي احتلتها تركيا عام ١٩٣٨ ولقد لعبت في التأثير على حياته عدة عوامل ساعدت على تكوين شخصيته ، وأهم هذه العوامل :

١ ـ موت جده : كان جده يدعى (علام) ، وكان قد مات ميتة غريبة حقا ، فقد تزوج وهو في العشرين من عمره ، وبعد زواجه بعدة أشهر تنبأ بدنو أجله ، فودع الاقرباء ، وأهل المدينة ، محددا بذلك مكان وتاريخ وفاته ، وعلى مرأى من الجموع المتواجدة لمشاهدة موته ، وهو تحت شجرة أحبها طيلة حياته ، ودع الحياة بقليل من الحزن والبكاء .. ويشيد له ضريح في ذلك المكان ، وهو الضريح المعروف باسم (ضريح الشيخ علام) ، وتؤمه الناس حتى اليوم .

هذه القصة الغريبة التي يرويها أهالي أنطاكية ، سجلها (نعيم) في لوحة تسجيلية ، وتعتبر من لوحاته الاولى الهامة .

٢ ـ والده علي : ولد (علي) والده بعد موت جده بستة شهور تقريبا ، وكانت والدته (غصن) حريصة على تربيته ، فينشأ شابا طموحا وكريما ومحبوبا من الجميع .

ولم يمض زمن طويل ، حتى تتزوج (غصن) من (اسماعيل) الشقيق الثاني للشيخ (علام) فتنشأ الاسرة الكبيرة والمعروفة في المدينة .

ويتزوج علي وتتكون أسرته الجديدة من زوجته واولاده الثلاث (أحمد) و (ثابت) و (وحيدة) ، ويذهب بعدها الى الخدمة الالزامية ، إبان الحرب العالمية الاولى ثم يعود الى الوطن ليجد زوجته على فراش الموت ، فيفتح متجرا في قلب المدينة ، كي يعيش منه .

٣ ـ أحمد الابن البكر : يعلمه والده القرآن وأصول الدين ، ولم يلبث أن ظهرت موهبة (أحمد) الفنية ، فيتعلق بالكتب المصورة وبالقصص الاسطورية العربية القديمة ، وتجذبه الصور الشعبية المزركشة ، ويحاول تقليدها ثم تطويرها بأسلوب يخضع لبعض التعديلات في الشكل ، ويأخذ مكانا ضمن متجر والده يمارس فيه العمل الجديد الفني ، الذي أحبه فكان يصنع جميع اللافتات للمتاجر بزخارفها وكتاباتها ونال شهرة في المدينة .

٤ ـ آمنة : يتزوج (علي) من (آمنة) ، والدها (الشيخ حيدر) ، كان ايضا مولعا بعمل الزخارف والرسوم ، ويحكى عنه انه مارس المهنة بالطريقة التقليدية المتبعة في بيئة معروفة .. وذلك باستخدام الالوان الترابية وتثبيتها بالمواد الصمغية مثل الغراء ، والصمغ العربي ، فوق أطباق من الكرتون ، وتأمين الالوان من النباتات البرية واستعمالها مثل (شقائق النعمان) وغيرها ، وكل ذلك تم على الرغم من ورعه وتقاه ، وكان معروفا بذلك في المدينة .

وهكذا تنشأ الاسرة في رعاية الام آمنة فكانت خير ام وتنجب آمنة أولادها الخمس وهم (أدهم) و (صدقي) و (عزيز) و (نعيم) و (رفيقة) .

وهذا كله يدل ان دل على شيء ان الفن كان شيئا اصيلا في أسرته ، تربى عليه وعرفه من والده ، ومن جده لامه .

٥ ـ نعيم : ولد (نعيم) عام ١٩٣٠ ، ودخل المدرسة في عامه السادس ، وتعلم القراءة والكتابة بشكل جيد ، وأتاحت له الفرصة للتفوق على زملائه ، وأضاف الى موهبته الفنية ، موهبة الذكاء ، فكان الطالب المتميز بين أقرانه .

وكانت أولى محاولاته هي رسم الطيور ، بجميع أشكالها ، وتحول بعدها الى رسم المناظر الطبيعية ، وأهمها اشكال الأضرحة ، مختصرا بذلك التكرار للتشابه النموذجي في بنائها ، وكانت فكرة لوحة اسمها (زيارة ضريح حبيب النجار) الذي كانت تؤمه الناس دوما من كل مكان ، ويقع في الضاحية الشرقية للمدينة ، ولكن اللوحة لم تكتمل .

كان يرسم في دفتره الصغير كل شيء محبب الى نفسه ، وكان الدفتر والقلم لا يفارقانه أبدا ، وكلما خطرت له فكرة أو حادثة كان يسجلها بخطوط سريعة ومبسطة ، ونمت تلك العادة ترافقه طيلة حياته كلها حتى وفاته ، اذ نادرا ما كان يرسم مباشرة لوحته .

وفي عام (١٩٣٨) تحتل تركيا لواء الاسكندرونه ، ويبدأ النزوح العربي هربا من الاحتلال ، فيضطر (أدهم) و (صدقي) الى الهجرة وهما في عمر الورود لاتمام دراستهما ، ويبقى (نعيم) مع شقيقته . وتبدأ الحياة الجديدة والقاسية في ظل الاحتلال وتعم الفوضى اللواء في شتى المجالات ، وتتراجع التجارة ، وتنخفض الموارد ، وتصبح الاسرة في حالة تشبه الفاقة .

في عام ١٩٤٤ تتحسن أمور الاسرة وتنتعش حياتها نتيجة مواردها من ممتلكاتها ، ويستفيد (نعيم) من هذا الوضع الجديد ، ومن رحلات والده وتجواله بين القرى ليتعرف على المناطق ، ويزيد من تعلقه بالريف هذا التعلق الذي لازمه كل حياته ، ولم يفارقه على الاطلاق .

ولكن الرحلات لم تدم طويلا ، ففي رحلة أخيرة لوالده على ظهر جواده ، عائدا من احدى القرى يسقط فوق صخرة ، تبللت بالامطار المتساقطة ، ولم يستمر حاله على المرض طويلا اذ يتوفى بعد عام تقريبا .

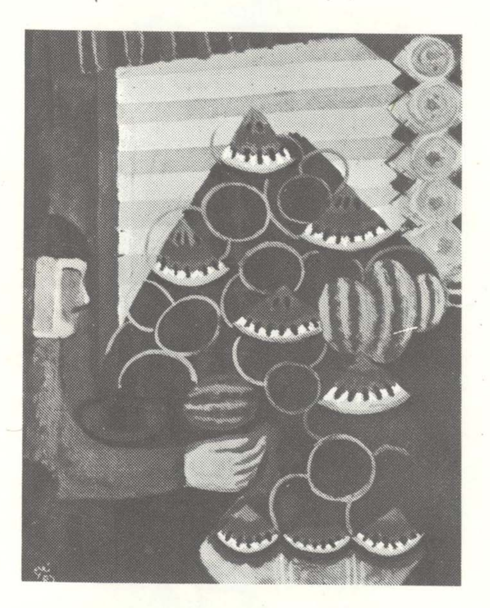
ويحاول (نعيم) تسجيل مشهد وفاة الوالد في لوحة ، لتعلقه بوالده كثيرا ، وكان المشهد مؤلما ، لقد فقد والده وهو في بداية حياته .

وفي هذا التاريخ بالذات يترك (نعيم) المدرسة الاعدادية ، ليعمل ويحول المتجر الى مرسم ، كي يجابه الحياة الجديدة التي نشأت عن موت الاب ، ولكن تتجلى صعوبة الحياة بعد الوالد ، وعدم امكانية الاستمرار في العمل ضمن المتجر ، وهكذا يعود ثانية للمدرسة .

وفي صيف ١٩٤٥ يقصد (نعيم) رسام المدينة ، وكان اسمه (أديب آك سو) ، وهو رسام



أسرة كبيرة ـ ١٩٦٤ ـ نعيم اسماعيل



بائع البطيخ ١٩٥٦ ـ نعيم اسماعيل



نتانان وثلاث نقط ـ ١٩٥٧ ـ نعيم اسماعيل

ذو خبرة محدودة ، وتظهر موهبة (نعيم) عند هذا الرسام ويرسم لوحته الاولى واسمها (القمر) بالالوان الزيتية ، على صفير من الخشب أجاد فيها توزيع اللون كما أجاد في استخدام اللمسة النافرة ، والناعمة السطح حينا آخر ، مما أثار دهشة أستاذه الاول ، وأحبه استاذه ، واهتم به وجعل ذلك كله اسمه معروفا بين زملائه ، مما دفع أحدهم وهو صديق الى أن يطلب منه الذهاب معه الى (أنقرة) ، ويرغب (نعيم) بالذهاب ولكن شقيقه يحول بينه وبين ذلك ، من أجل اتمام دراسته . ويتراجع (نعيم) .. وهكذا تظهر رغبة (نعيم) منذ البداية للتفرغ للفن ، وتفضيله على كل شيء .. حتى الدراسة .

وفي هذا العام ١٩٤٥ يفتح (نعيم) معرضه الاول في صالة المدينة ، وكان لهذا المعرض الاثر الفعال على دفعه نحو الافضل ..

كانت لوحاته الاولى عبارة عن مناظر من ريف المدينة ومشاهد فولكلورية جميلة ، اقتبسها من رحلاته الطويلة مع والده ، وكانت لوحته الشهيرة (المهاجرين) ، هي العمل الاهم بالنسبة له .

وفي تلك المرحلة ، يحاول (نعيم) نحت قطعة رخام قاسية يقتلعها من احدى القرى ، ويحملها على دابة الى المدينة ، وكانت تلك الحادثة مثيرة حقا ، ويضاف اليها فرحته في الحصول عليها ، وكان يعمل دوما ، في تلك الفترة ، يلجأ أحيانا الى متحف المدينة ويجد فيه ضالته المنشودة ، وهو أمام اللوحات الجدارية الكبيرة من الفسيفساء ، ولا يبرح المكان الا عند نهاية الدوام الرسمي للمتحف ، ويعود الى البيت في سعادة وهدوء .

وكل يوم تأتيه فكرة جديدة ، ينفذها ، وينضم مرة اخرى الى عمال الفسيفساء ليتعرف على اسرار المهنة ، ويبقى حب الفسيفساء عميقا في نفسه منذ تلك الفترة ، ولا عجب لأن (نعيم) يموت في نهاية عمره وآخر ما أنتجه هو الفسيفساء .

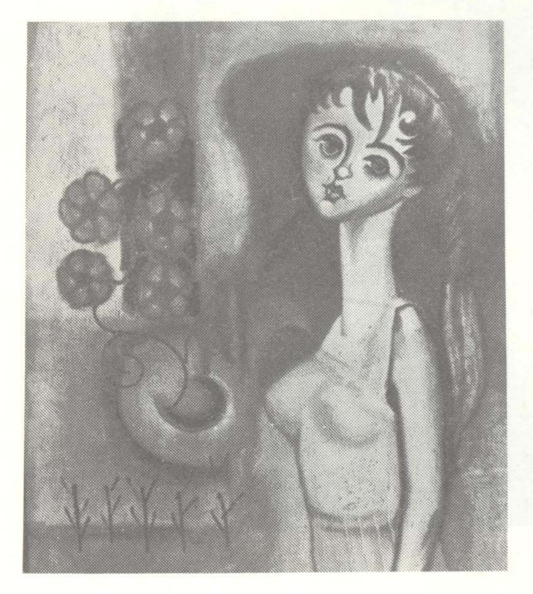
وحين ينال الكفاءة ، كان ذلك بداية جديدة اذ تفتح أمامه فرصة الانتساب الى كلية الفنون الجميلة ، ويفتح طريق الفن على مصراعيه .

وفي هذه المرحلة الاعدادية كان (نعيم) يحب الموسيقى ويكره الحساب والجغرافيا ، ويروي شقيقه عنه بأنه ألف قطعة موسيقية ، كان يردد أنغامها وهو في سعادة ، وفي الحقيقة لعبت الموسيقى دورا هاما في حياته .

في استانبول : في عام ١٩٤٩ يرحل (نعيم) الى استانبول ومعه لوحة (المهاجرين) الشهيرة التي استوحاها من هجرة أخوته وأهالي اللواء ، ويقدم اللوحة لهيئة التحكيم ليقبل على اساسها في الكلية ، وهكذا يصبح طالبا في الكلية .



منظر - ١٩٦١ - نعيم أسماعيل



وجه وزهرة - ١٩٦٢ - نعيم اسماعيل



الغول أكل الاطفال - ١٩٦٧ - نعيم اسماعيل



منظر قرية ١٩٦٥
نعيم اسماعيل

ويتعرف على الاصدقاء ، ويستقطب الاصدقاء . وجميعهم يتجمعون في مرسم استاذ هو (بدري رحمي ايوب أوغلو) وهو من رواد الحركة الفنية المعاصرة في تركيا ، درس الفنون في باريس وكان من أساتذته الفنان المعروف (راؤول دوفي) الذي تأثر به كثيرا ، وكان ينسخ عنه اللوحات بشكل واضح وصريح .

ولكن هل كانت صلة (نعيم) مع أستاذه صلة ود ، أو صلة ريبة ، لكن من الواضح أن (نعيم) قد اعتمد على استاذه مع مجموعة من الفنانين في الكلية ، أصبحوا فيما يسمون أنفسهم باسم (جماعة العشرة).

وتكونت هذه الجماعة تحت شعار (التجديد) في الفن ، والتجديد دوما ، وبصيغ متعددة ، ليصبح للاستاذ الحق في الادلاء برأيه ، بفكرة (التجديد وتطويره) فعلا ولكن بأشياء جديدة .. معلنا فيها لأستاذه :

« اذن علينا ان نتحرر جميعا ... أن نترك كل شيء حصلنا عليه ... حتى اليوم لنخطو الخطوات الجديدة » .

وكان (نعيم) يقصد أن يتحرر أستاذه أيضا من تأثيرات حملها معه من (باريس) ، وكانت كلمات (نعيم) مفاجأة لأستاذه فأجابه :

ـ (لقد اعجبني رأيك يا نعيم ولكن حذار من التمادي بأكثر من ذلك .

وتبدأ الخطوات التالية باعداد اللوحات ، والمعارض ، وهكذا تبرز الجماعة في الوسط الفني وتأخذ دورها ، ويكون (نعيم) واحدا من أهم مؤسسيها .

ومن خلال فكرة (التجديد) التي رافقته في هذه المرحلة ، يبدأ (نعيم) تجاربه ، وهذه الفكرة تتأكد مرة تلو الاخرى وتبقى أساسية في حياته الفنية كلها ، وترافقه الى مراحل عديدة من حياته .

ولكن لأستاذه رأي آخر يختلف :

ـ «خطوات رائعة .. أوافق عليها اذا كنت راض عنها ، ولكن لا أوافق أبدا اذا تجاوزت حدود الواقع .. أن من (تارابزون) وأنت من (أنطاكية) وعلينا ان نعمل في هذه المدينة الكبيرة ، ونقوم بواجبنا فيها » .

ويجيب (نعيم) أستاذه قائلا :

« التجديد شكل من الحرية التي يتمتع الفنان بها ، اذا فلا بد من ممارسته في الحالتين لتهيئة معا ... » .

ومن هذه الكلمات المؤثرة تتحول أسارير (نعيم) الى شيء من القسوة ثم تعود الابتسامة المعروفة ليخاطب أستاذه بكل هدوء ، وبكل صفاء .

وفي هذه الفترة تزداد العلاقة سوءا بالاستاذ ، اذ يسعى (نعيم) الى انشاء مرسم حر ، ليعمل خارج المجموعة ، ويكون لنفسه شخصية خاصة ، وهكذا تتفجر العلاقة بينهما ، حتى تصل الى مرحلة يقول (نعيم) فيها لزملائه :

ـ « أنا أعرف ما أرسم وهو يعرف . ان وطني وبلدي أحب الي من كل ما في هذه الدنيا » .

ويثبت ذلك بلوحته الشهيرة (فتيات على النبع) التي رسمها ، ان الانطباعات العربية اصبحت واضحة في لوحته ، وكذلك التعلق بالريف ، وأنطاكية ، تلك العناصر التي رافقته في كل حياته ، وهو يعود المرة تلو الاخرى ليرسم الفتيات على النبع وتصبح اللوحة رمزا للعطاء ، وتحمل ذكريات الطفولة .

وتزداد محبة رفاقه له في تلك الفترة ، وتعلقهم بما يقوم به ، وكان ذلك نتيجة واضحة لخلافه مع أستاذه .

ويذهب (نعيم) الى أنقرة عام ١٩٥٣ لينظم معرضا لانتاجه هناك ، وكان المعرض مفاجأة . اذ يشعر المشاهدون بأن شخصيته بدأت بالتفتح . ويعود الى (استانبول) وهو يحمل ثقة كبيرة بنفسه وبما يعمل .

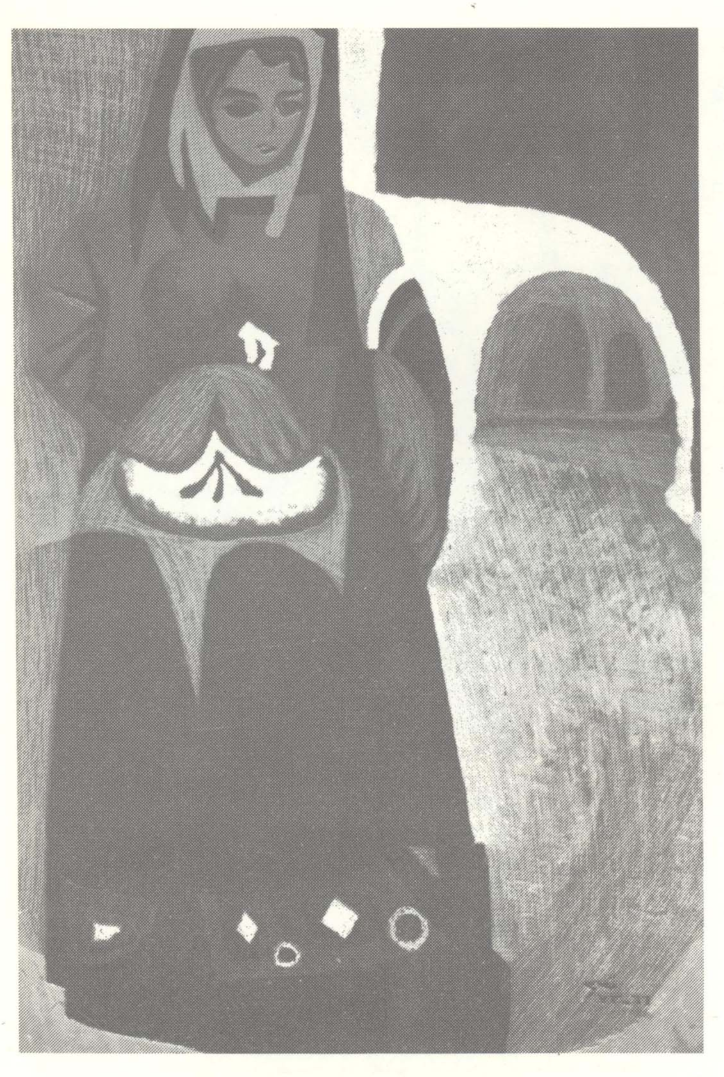
ويلتحق بالخدمة الالزامية . وكانت فترة خدمته حافلة بالاعمال والدراسات الفنية . وذلك لأنه أمضاها في مدينة (بورسا) التي كانت حافلة بالكنوز الشرقية والآثار الاسلامية ، التي ساعدته على الارتباط بالتراث العربي ، وهيأت الطريق أمامه ليجد اسلوبه الخاص الذي توطد عند نزوحه الى (دمشق) ، ويجد فيها الجو المساعد على تفتح هذه الشخصية .

محمود حماد :

في بداية الخمسينات :

في بداية الخمسينات من هذا القرن . كان عائدا من تركيا بعد أن أتم دراسته الفنية في أستنبول . كانت بداياته تدل على موهبة عميقة ولم تكن قد توضحت هويته الفنية ولكن بعد فترة قصيرة عرف بأسلوب متميز . كان صاحب عقيدة . ومنذ بداية وجوده في دمشق تبلورت عنده فكرة فن يحمل سمات عربية مميزة ويحمل في الوقت نفسه مضامين معاصرة ترتبط بقضايا أمته وشعبه .

في أعماله الاولى بعد اقامته في دمشق نجد ذكريات الريف « اسكندرون ـ القرويات » ، وما زلت أذكر لوحته الشهيرة (قرويات) التي عرضت في معرض للفن السوري في أوربا وطبعت بالالوان كاعلان للمعرض وكغلاف لدليل المعرض . في تلك الفترة كان يبحث مع أخيه الفنان أدهم اسماعيل عن منطلقات لاعطاء سمات عربية لفنه . وكان حديث النقد والصحافة يدور حول الخط العفوي اللانهائي الذي تبناه (أدهم) في أعماله ، وتبلور عنده بشكل واضح . وكنا نلاحظ التميز في الفن عند (أدهم) و (نعيم) .



قروية - ١٩٦٦ - نعيم اسماعيل

في الخمسينات كان المحيط الفني فقيرا وكان الفن محصورا كهواية عند عدد قليل من الشباب . وفي هذا المحيط الفقير كان يعمل (نعيم) بحماس تحدوه شعلة ملتهبة في أعماقه لقول شيء جديد ولبناء شخصية فنية متميزة . وعمل في الرسم الصحفي وتزيين الكتب والمجلات . وفي أوائل الستينات أصيب (نعيم) وأصبنا جميعا برحيل (أدهم) . واستمر « نعيم » في بحثه . وكانت لوحة الفسيفساء التي وضعها لذكرى (أدهم)، بداية أعماله الكبيرة في الفسيفساء والتي أوصلته الى لوحة بناء نقابة العمال ، وهي لوحة ضخمة تمثل النضال القومي وتعتبر أولى جدارياته المهمة في هذا المضمار ثم أتت لوحة سد الفرات التي كان يعمل بها بما يشبه الهوس لانجازها في الوقت المحدد ، الامر الذي أنهك قواه الجسدية ولكنه لم ينقص شيئا من حماسته وحبه للبحث وتطوير لغته التشكيلية . الا أن الوقت لم يسعفه لاتمامها وكذلك لوحته الجدارية في مستشفى التل ..

لم يكن (نعيم) متفرغا لفنه ، شأنه ، شأن باقي زملائه الذين يعملون في الفن في قطرنا .. فهناك عمله الاداري الذي كان يستغرق قسطا كبيرا من جهده وهناك اللجان المختلفة التي تنظم أمور ومشاكل الفنانين . وكان في كل هذه المجالات عنوانا للاخلاص والتشبث بالحق في اتخاذ القرارات والدفاع عن كل زميل من زملائه .

آمال (نعيم) كانت أكبر وأوسع من كل ما قدم لبلده . كانت في ذهنه عدة أفكار عظيمة ومشاريع ضخمة لم يمهله الموت لانجازها . والمهم في (نعيم) أنه ترك مثلا يحتذى في الاخلاص للواجب وللخدمة العامة وللفنان المؤمن برسالته . لقد عمل في ظروف صعبة وفي واقع لم تتوفر فيه المقومات الضرورية لعمل الفنان، ولكن ذلك لم يثن من عزمه ولا من ارادته في سبيل التوصل الى الهدف الكبير الا وهو خلق هوية متميزة لفن عربي حديث .



حي بن يقظان ! - نعيم اسماعيل

هذه الظاهرة التي أتت من انطاكية (بأدهم ونعيم)، ظاهرة فريدة في تاريخ الحركة الفنية في القطر وهي من خلال انتاج (أدهم اسماعيل ولؤي كيالي) تشكل جزءا من تراثنا الفني المعاصر . لقد وضعا لبنات تحتل بلا شك مكانة رفيعة في مسيرة الفكر التشكيلي العربي المعاصر .

الياس زيات :

كان صاحب موقف :

جاء (نعيم) بنفس يختلف عن (أدهم) من حيث التعامل مع التراث ومن حيث الاسلوب . كان شيئا جديدا في الحركة الفنية . كنا صغارا بالنسبة اليه . في عام ١٩٥٤ - ١٩٥٥ عرضت في الجامعة وتعرفت على (نعيم) بعد زيارته للمعرض . وفي تلك الفترة كان قد قطع شوطا طويلا وطور أسلوبه ، وبدأ يجرد « معرضه في صالة الفن الحديث بدمشق » ثم قويت علاقتي به من خلال (العشرة) . كنا نجتمع في مرسمي ونتناقش في أمور الفن . كان شديد التفاؤل بالمستقبل. والمهم في تجربته أنه كان صاحب موقف سياسي في الفن .. في الموضوعات القومية كما في الموضوعات الاجتماعية . كان يرى الواقع من خلال منطلقه الفكري الذي نراه في أعماله وأقواله . ومن حيث الاسلوب نستطيع أن نؤكد بأن (نعيم) قد جاء باضافة جديدة في الفن السوري وبنفس جديد ، وهو الافادة من



الزهرة السوداء - ١٩٦٥ - نعيم اسماعيل

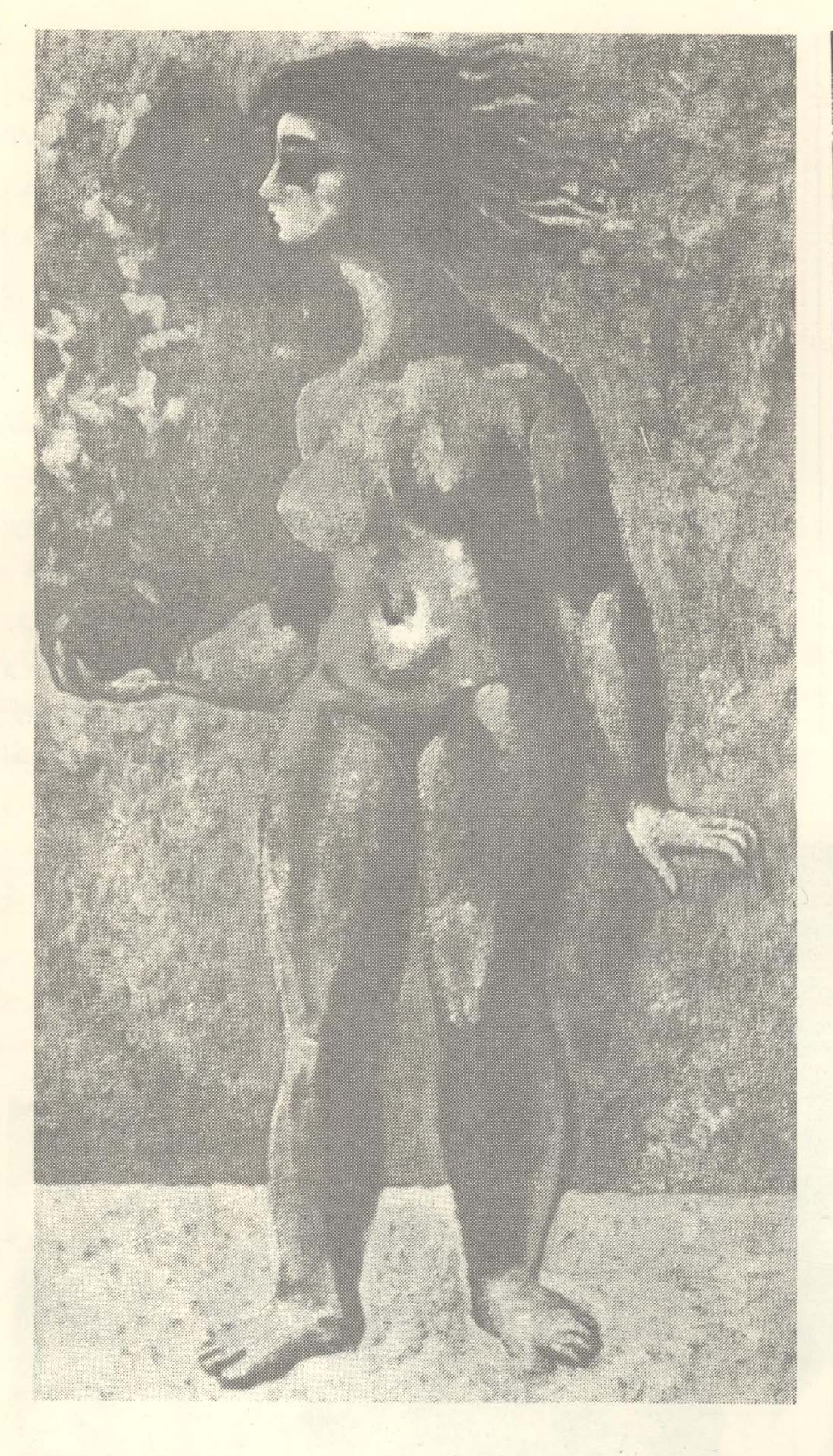
الزخرفة كتصوير ، كعناصر تدخل في صميم اللوحة . وهذا العنصر له علاقة كبيرة بمنطلقاته التراثية العربية. لم يأخذ الزخرفة كسائح أو كمعجب ، بل كان يشعر أنها لا تنفصل عنه ، فهي في دمه ، في واقعه ، في تراثه. وهـذا ينطبق على صفاء اللون في لوحاته ووضوحه وصراحته . ولهذا اللون علاقة بالفن الشرقي بشكل عام والعربي والاسلامي بشكل خاص .

كان يحدثني عن تميز الزخرفة الاموية وكان يرى في الفن العربي عفوية لا نجدها في الفن الفارسي . وكان يأتي بأمثلة على ذلك . كان شديد الاعتزاز بتراثه وبعروبته . باختصار كان صاحب موقف .

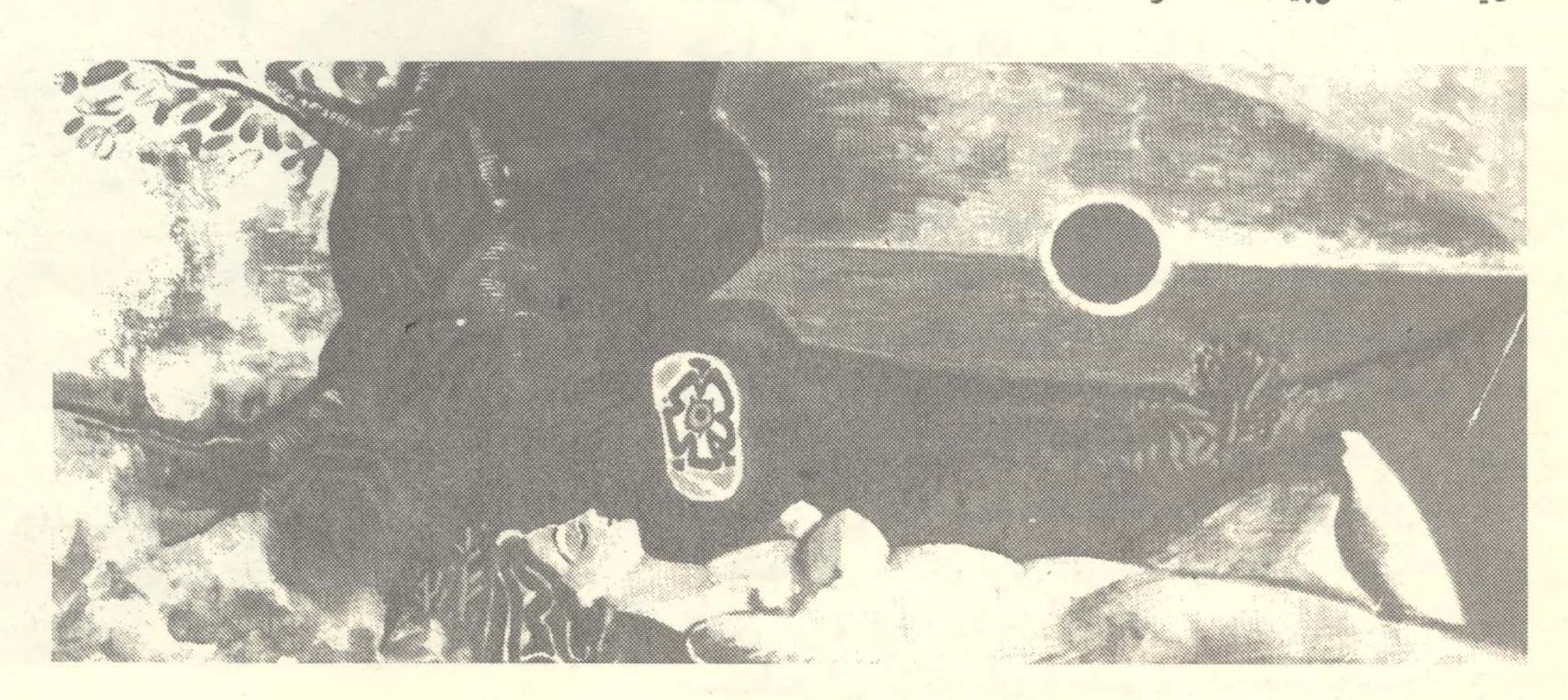
نصير شورى :

كان صمته أقوى من الكلمات :

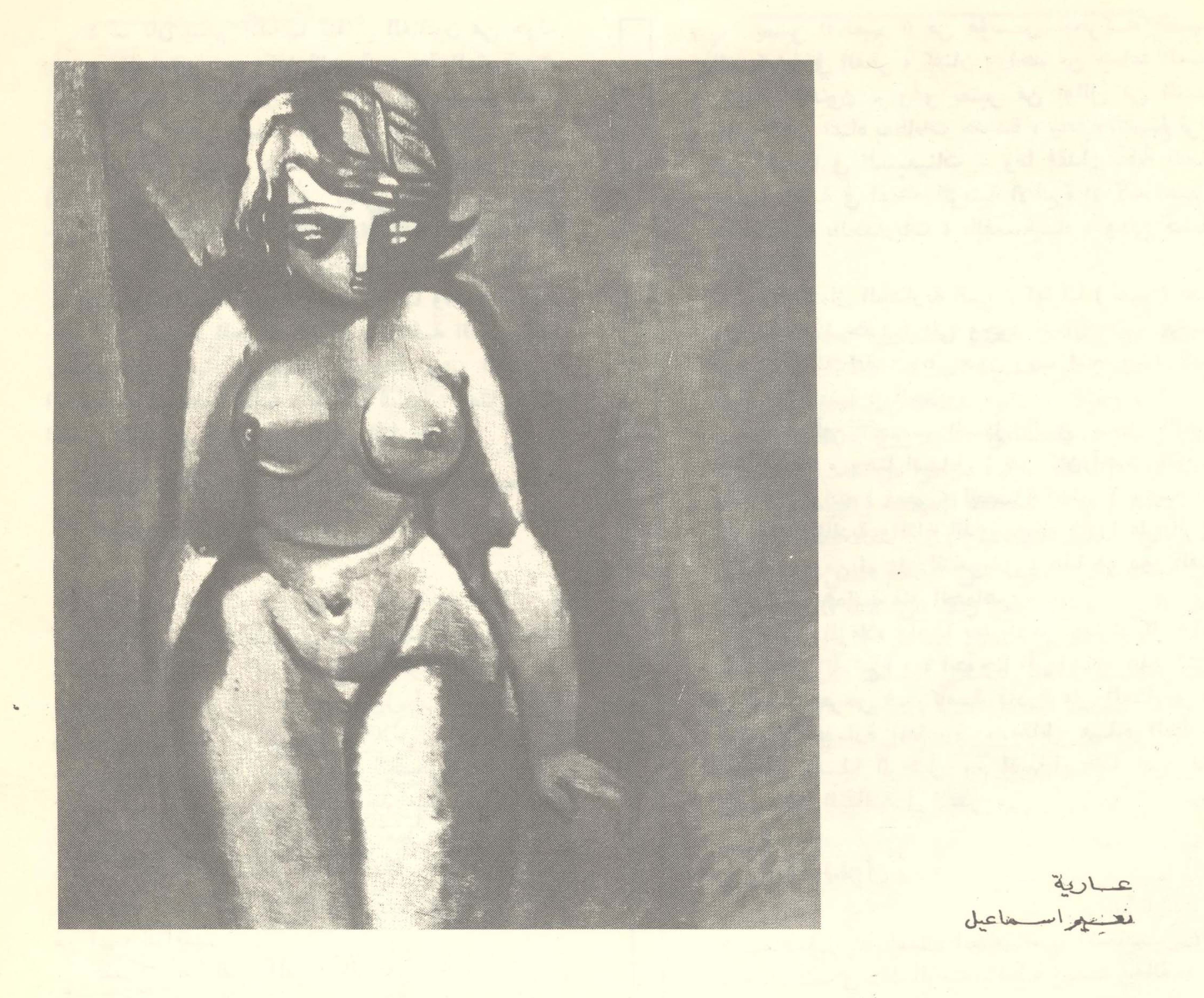
لقد استطاع (نعيم) أن يجسد حياة الريف في لوحاته ، جمالياته الشعبية ، هموم الانسان ومعاناته ، آلامه ، أحزانه ، أفراحه . كان شديد العشق للقرية ، للتميز في الحياة الشعبية ــ تماما ــ كما في التراث الفني العربي . كان يرسم بمنتهى البساطة ، وبأقل عدد ممكن من العناصر . لقد حقق بصدق . وبعفوية . أعماله غير المعقدة .. الا أنها عظيمة بما تحمله من ابداع ، ومن وعي . كان دائم التفكير ، دائم الصمت ، لكن صمته كان أقوى من كل الكلمات . وهذا التفكير العميق ، قد تمخض عن ولادة تجربة فنية كبيرة . ولعل أهم ما يلفت النظر في أعماله ، أننا نستطيع أن نرى (نعيم) من خلالها . كانت لوحاته جزءا منه ، لا تنفصل عن كيانه ، كان ينسجها بهدوء وبعمق . وكانت حياتنا الشعبية تشكل ركيزة في فنه كما هو التراث العربي . كان ثاقب الملاحظة ، تتصف رؤية للواقع بحساسية كبيرة . لقد ترك لنا تراثا فنيا يحمل هوية فنية عربية معاصرة .



عارية وسلحفاة - نعيم اسماعيل



الأرض
نعيم اسماعيل



عــارية
نعيم اسماعيل

خزيمة علواني :

اللوحة العربية :

عندما أحاول أن أتذكر ((نعيم اسماعيل)) يخطر ببالي مباشرة ((لؤي كيالي)) . كان (نعيم) كما (لؤي) فارسا من فرسان الحركة الفنية السورية المعاصرة . لقد أعطيا وأجزلا العطاء دون أن يتوقعا أي عرفان بالجميل .. بل حدث العكس فقد احترقا بنار واقعهما الذي استنزفهما روحيا وماديا . وبغض النظر عن تقييم انتاجهما تقييما واقعيا وعلميا ـ وهذا عن مهمة الدارسين والباحثين والزمن الآتي ـ فانني استطيع ان أسجل بعض الملاحظات بالنسبة (لنعيم اسماعيل) ومن وجهة نظر شخصية :

١ ـ كان (نعيم اسماعيل) متمسكا بالوصول الى اللوحة العربية المحلية ، من حيث المضمون والشكل . ولعل حياته التي بدأت في لواء اسكندرون ثم الهجرة والشعور بالغربة والحنين قد ساهمت في هذا التمسك، اضافة الى المسحة المثالية والعاطفية التي نراها في انتاجه الفني .

٢ ـ كان غزير الانتاج ومخلصا في عمله منصهرا فيه حتى الثمالة .

٣ ـ توزعت قدراته الذاتية وتشتتت في أعمال فنية كثيرة ومتضاربة أحيانا وأكثر من طاقته الجسدية وذلك لخوفه من المستقبل وتأمين عائلته ماديا . وكان في أواخر حياته يشعر بالخوف أن تكون حياته قصيرة فكان لا يرفض عملا مهما كان مرهقا وكأنه في صراع مع الموت فكان أن استنزف نهائيا وساهم ذلك في وفاته.

٤ ـ كان يتألم عندما ينفض الفنانون من حوله ويفرح لتضامنهم معه وكان لتجربة جماعة العشرة معه أثرا من حيث التأكيد على قيمة العمل الجماعي في خدمة الوطن . في أواخر حياته كان يردد دائما أنه يريد أن يترك كل شيء ليهاجر بعيدا . وأخيرا فان الذي يعرف (نعيم اسماعيل) و (لؤي كيالي) عن قرب يدرك جازما ان الواقع الذي عاشه هؤلاء يمكن تعميمه على كثير من الفنانين والكتاب والمثقفين والعلماء والذين يعيشون واقعا مؤلما ويستنزفون روحيا وماديا ، وهم بحق أول شهداء الحركة الفنية والثقافية الذين كانوا يقاتلون على جبهة من أخطر الجبهات وهي الجبهة الحضارية فسقطوا دفاعا عنها وعن قيمها ، ومثل هؤلاء الناس فقط هم الذين سيخلدهم التاريخ .

خليل عكاري :

الحالة اليومية لإنساننا العربي :

يصعب الحديث عن انسان كان بمثابة المرشد الواضح والناقد المتفهم لكل ما يحيط عمل اللوحة واحساس الفنان . لقد كان في كل مرة نتناقش فيها يتحدث بكل حب واخلاص في سبيل أن تصل اللوحة والجدارية والتمثال الى المكان اللائق ، وبالتالي أن يحتل الفنان المبدع الطليعي مكانه الصحيح .

عرفته كاداري فلم يشعر أحد ممن تعاملوا معه بسلبيات الروتين . بل كنا دائما نعمل بحب ، بدافع ذاتي . كان مثال التفاني والتواضع . لن أتحدث عن فنه فهذه المسألة أتركها للمختصين ، ولكنني سأتكلم عن فهمه للواقعية :

لقد ارتبط لديه المفهوم الواقعي بجذور التراث العربي الفني ، وارتبطت هذه الفكرة أيضا بالمناهج الفنية الحديثة التي ظهرت وخاصة في القرنين الاخيرين . من تجارب الواقعية والانطباعية والتعبيرية الى التجريد . لقد أفاد من كل هذه التجارب وصهرها في تجربته وثقافته العربية ، ليصل بعد ذلك الى لوحة عربية محلية . لقد طرح في لوحاته الحالة اليومية لإنساننا العربي ، صغيرة وكبيرة .

في احدى لوحاته رسم أطفال القرية وهم يلعبون مع كلب صغير . وقد قدم هذه اللوحة بفكرة واقعية وبحس زخرفي عربي ، بعيدا عن التكرار ، كما في الزخرفة العربية ، فالاطفال والكلب والطبيعة في حركة دائمة غير متكررة . أما اللون فقد كان مشبعا بطبيعة هذه الارض .. الارض التي أحبها .. بانسانها وتراثها.

ليلى نصير :

أصالة فنية عربية :

يعتبر « نعيم » من مؤسسي الحركة الفنية التشكيلية في القطر ، كفنان وواحد من جماعة العشرة وكمدير للفنون . وهو يعتبر من أوائل من التصق بالتراث بل أغناه بعطاءات جديدة ، وهذه الصيغ نراها على أشدها في السبعينات . وما فقدان هذه الصيغ بقيمها الفنية في أعماله الزيتية الاخيرة الا لانه اهتم في هذه الفترة بالجداريات ، بالفسيفساء ، وعلى حساب الزيتيات .

ان الاعمال الجدارية التي تركها لنا (نعيم) تعتبر بحق شاهدا حقيقيا على وجود أصالة فنية عربية متميزة في المنطقة ، وهي دون ريب فتح جديد لابعاد التأثيرات الفنية في الجمهور .

هذا الفن الصعب السهل الذي يدخل العقل والعين معا . وهنا أتساءل : هل كان أجدى للفن لو وظفت قدرات (نعيم) للعمل الفني ؟ وتهيأ له الامكانيات المادية والمناخ الذي يجعله قادرا على الرؤية والتنبؤ ، ومن ثم على التحريض ، هذا هو دور الفنان وهو الاكثر فعالية عند الجماهير .

يرحل الزملاء واحدا بعد الآخر ويترك كل واحد بعطاءاته تراثا كبيرا وما أحوجنا الى ايقاف هذا النزف في ظرف نحرص فيه كأمة قادرة على العطاء ، على مواكبة الحضارة المعاصرة . مقابل هذه العطاءات الفردية وهذا الرحيل .. أتساءل ماذا تهيء لنا مؤسساتنا الثقافية في القطر .

زياد دلول :

عندما رأيت أعمال الفنان نعيم اسماعيل لاول مرة ، وكنت في ذلك الوقت يافعا ، أصبت بحالة تداعي طبيعية لواحد يطمح أن يشق طريقه بين هذه الاسماء الكبيرة . كان (نعيم اسماعيل) يشكل بالنسبة لي فنانا و « مكتبا » ، وكانت الامور تختلط علي بين الفنان والاداري ، ولكن الامر لم يكن كذلك ، لقد كان زميلا حقيقيا حتى للذين يأتون بأعمالهم لاول مرة اليه وهم يقرعون الباب بيد مرتجفة ووجه محمر بخجل السؤال.

أريد أن أقول : ان مشكلة (المكتب) بالنسبة للفنانين الشباب هي سدة حقيقية ولكنها مع (نعيم) لم تكن كذلك أبدا . لقد فرض طريقة جديدة في التعامل مع الفنانين كانت ضرورية كضرورة فنه ، لقد كانت لوحة (نعيم) نقلة ضرورية بين (أدهم اسماعيل) مؤسس عودة الفن الحديث عندنا الى أصول شرقية وبين الذين يتناولون البحث في التراث عموما . ولقد كان (نعيم) الاداري نقلة كاملة بين الاداري المطلق والممثل الديموقراطي لطبيعة الفنان .

إعداد (خ . ص)



نعيم اسماعيل..

شاهد على عصر نعيشه

قلة من الفنانين الذين استطاعوا تحقيق حضور فني ، متميز عبر مسيرة الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ، وهؤلاء الفنانون ـ الذين يتمتعون بالوجود البارز والهام ـ استطاعوا تقديم رؤية واضحة للفن ، ودوره في حياتنا المعاصرة ، وربطوا بين الصياغة المتميزة والمتطورة ، وبين الموضوعات الحياتية واليومية .

ويأتي (نعيم اسماعيل) من هذه القلة المتميزة التي اعطت تأثيرا عميقا على الواقع الفني المعاصر في الوطن العربي ، ذلك حين ربط بين اللغة المتميزة التي اوجدها وبين التعبير الفني المعاصر ، وقدم الصيغ الملائمة للمشكلات المطروحة على الساحة الفنية .

ولقد أسهمت أعماله الفنية المتنوعة ، التي قدمها عبر أكثر من خمس وعشرين عاما من الانتاج الفني ، في التعبير عن كل الاحداث التي مرت ، واثبتت جدارتها في أكثر من ظرف ، وهكذا تمكن من ربط فنه باللغة المعاصرة القابلة للتعايش . مع الواقع والتي تعتمد عناصر فنية عربية قابلة لمسايرة الحياة اليوم ، لينتج فنا قابلا للبقاء .

ـ ولكن ما هي الحلول التشكيلية التي قدمها لتساعده على التعبير عن الواقع ؟

يمكن القول بأن (نعيم) استطاع أن يربط فنه بالواقع عبر اللغة التشكيلية ومن خلال المضمون الانساني ، ولهذا أهميته الكبيرة ، **اذ لم يفصل بين الحادثة التي يريد تقديمها وبين أداة التعبير عنها ، بل أراد ان يكون عربيا معاصرا ، في موضوعاته وتشكيلاته الفنية** ، ولهذا خاض تجربة البحث عن اللغة الملائمة للتطور ، والمرتبطة بالموضوعات المحلية ، وتوصل من خلال ذلك كله الى هذا الحضور المتميز والى الشخصية التي تملك الابعاد والثقل .

لقد انطلق من عملية حوار مستمرة مع العناصر والوحدات المستقاة من التراث العربي التقليدي ، وسعى الى جعلها قابلة للحياة في عالم اليوم ، ضمن اللوحة الحديثة المنتجة بوسائل عصرية ، وهكذا تمكن من ربط الحاضر بالماضي ، وطور ما أخذه ليلائم العناصر الزخرفية المنتزعة من التراث العربي وبين الحياة المعاصرة ، ويجعلها قادرة على الحياة في المستقبل .

وهكذا أخضع (الزخرفة) الى معالجة حديثة جعلتها تتجاوز حالتها التزيينية ، ولتصبح قادرة على معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية والفنية ، وهيأها لتقدم الحالات الوجدانية والشخصية ، وبالتالي تصبح لغة خاصة لها كل مقومات الوجود ، والتعبير الفني اللامحدود .

وهذا البحث في مجال ايجاد اللغة الخاصة ، له أهمية كبيرة في هذا العصر ، وذلك لان الفنان المتميز اليوم ، هو القادر على امتلاك ناصية اللغة الفنية المتفاعلة مع الحياة الراهنة ، والتي تعطيه شخصية لها حضورها .

لهذا لا بد من ان نبدأ حديثنا عنه ، بالحديث عن هذه (اللغة) التي أعطته الوجود الخاص ، والتي جعلته ينطلق ضمن شخصية لها وجودها ، وقدراتها على التعبير عن الواقع ، وعن كل الاحداث ، كما مكنته من امتلاك ناصية التعبير التي تعتبر الاساس الذي يبني الفنان عليه مواقفه المختلفة ورؤيته للواقع ؟

ـ لكن كيف توصل الى ايجاد هذه اللغة ، ومتى ؟!

يمكننا القول بأنه كان موهوبا منذ البداية ، وان رسومه القلمية التي ترجع الى عام (١٩٤٤) والموجودة حتى الآن ، تعطينا الثقة بتمكنه من التعبير عما يريد ، وان عملية متابعة ما قدمه منذ البداية ، وحتى اكتشاف أسلوبه الشخصي ، تقدم لنا القناعة بأن **المرحلة الاولى كانت عبارة عن بحث دائم للوصول الى وجود متميز ، والى كلمة اضافية تقال في مجال التعبير الفني .**

ولهذا نراه حائرا في البداية بين مدارس الفن واتجاهاته المعاصرة ، يحاول اكتشاف امكانات كل اللغات الفنية ، ويجربها ، ثم يتخلى عنها بحثا عن غيرها ، لهذا نرى اللوحة المرسومة بخطوط دقيقة وتقليدية ، والساكنة دون تظليل ، والرسم المترافق مع الظل والنور ، ونكتشف اهتمامه المبكر بالتعبير عبر المساحات الصريحة الضوء (أسود ـ رمادي ـ أبيض) ... ومن ثم تقسيم اللوحة لهذه التدرجات ، ونرى اهتماما بالتعبير اللوني ضمن درجات المساحة المختلفة القيمة ، والدرجة ، ونرى الالحاح على الكتلة المصمتة ، فالتعبير يتمتع بالمتانة والقوة ، لكنه يعطي الحجم ويملأ الفراغ ، ويمكن أن نكتشف عملية البحث عن الحركة في الكتلة الضخمة ، وعملية ربط ذلك كله باللغة المعاصرة التي تعرف عليها أثناء الدراسة .

وان رحلة البحث هذه ، قد قادته الى التعايش مع بعض الفنانين العالميين الشهيرين ، والتأثر بما قدموه لمرحلة معينة ، واستنفاذ بعض النتائج التي توصلوا اليها وهضمها لتكون زادا له ، يساعده على التعبير في المستقبل ، عندما تعترضه قضية أو موضوع يحتاج فيه الى بعض التجارب يستفيد منها ومن ثم يتركها الى قضية أخرى .

ويمكن أن نحس بأنه اكتشف (ماتيس) وتأثر بتجاربه ، وعرف كيف يمكن اعطاء الحركة بالخط وحده ، واستخدام اللون لقيمته الرمزية ، والاعتماد على نظام لوني يغني الموضوع ويقدمه .

كما تعرف على الفنانين الانبياء في مرحلة متقدمة . وهناك مساحات تذكرنا بما حاوله (بونار) أو (فويار) ، فالمساحة المختلفة الاضاءة تعكس البعد الثالث وتعطينا تناغمات محددة ، فلا نرى الحجم بقدر ما نرى الضوء النافذ من خلفية اللوحة ، ويختلف اللون معه ، ومع موقع المساحة ودرجة النفاذ وفق المكان والقيمة الرمزية .

ودرس (التكعيبية) وقدم عدة تجارب هامة تحت تأثيرها ، وظلت بعض معالجاته للكتلة ، واضحة الدلالة على ما أعطته معرفة هذه المدرسة من امكانات ، وهكذا نرى علاقات الكتل عنده ، وتداخلها ، ومواضعها . ضمن العمل الفني ، لا علاقة لها بالصيغة التشريحية التقليدية ، ذلك لان الفنان (التكعيبي) يعيد بناء اشكاله على انها كتل مصمتة تتركب مع بعضها ضمن بناء معماري متوازن ، ومتماسك بغض النظر عن مدى توافق ذلك مع الفهم التقليدي لعلاقات الايدي والارجل .

وهذه التجارب الاولى جميعا تدلنا على أن مرحلته الاولى منذ عام (١٩٤٤ ـ ١٩٥٦) ، كانت رحلة عبر أساليب التعبير الفني المعاصرة مرورا بالواقعية وحتى التكعيبية والوحشية .

وفي عام (١٩٥٦) اكتشف شيئا هاما ، تبلور في عدة لوحات ، وعبر عن عدة مواضيع ، وتم هذا الاكتشاف في قرى قريبة من دمشق ، وفي بعض الاحياء الشعبية ، وكانت تلك البداية واضحة الدلالة على ارتباط فنه بالواقع المحلي ، والتعبير عن هذا الواقع بصيغ ملائمة مستقاة منه ، وقابلة للتطور لتصبح فنا معاصرا له جذوره المحلية ، وأساليبه الفنية الخاصة .

ولقد ابتدأت عملية الاكتشاف هذه عن طريق رسم بعض الباعة ، وبعض البقاليات ، وبعض رسوم في الاحياء القديمة ، هناك لوحة عن (بائع بطيخ) أو (بائع باذنجان) ، ونرى فيه بداية دخول العناصر الزخرفية أحيانا على شكل جذري ، وأحيانا على رداء شخص ما ، وعلى بعض البضائع ، بحيث اصبحت هذه الزخارف تعطي اللوحة بعض الخصائص المحلية .

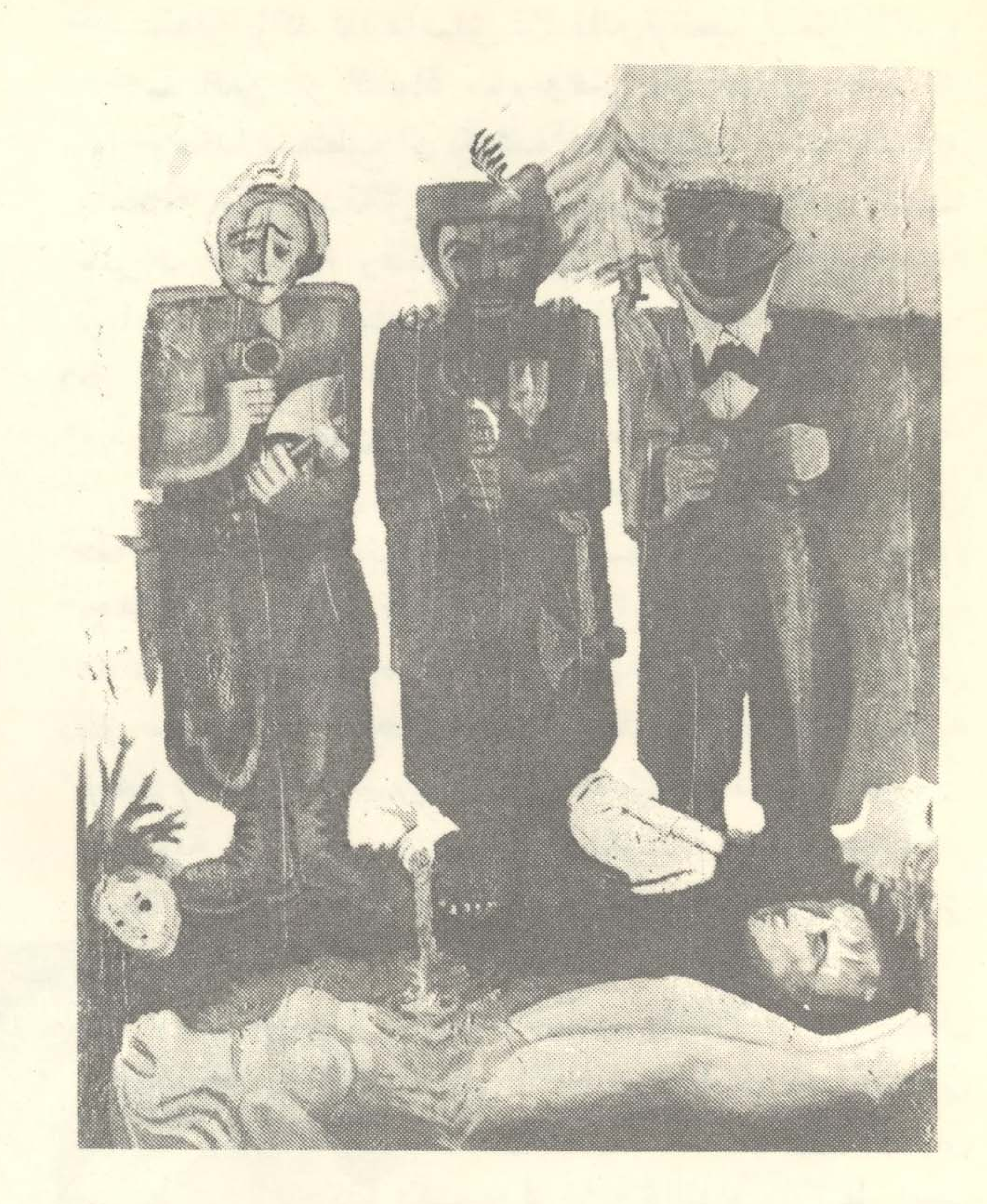
وينتقل (نعيم) من هذه الرسوم الاولى الى لوحة هامة في هذا العام (١٩٥٦) ، وهي لوحة (طريق القرية) ليطور المفهوم التسجيلي الاول ويعطيه أبعاده الضرورية .

وتمثل اللوحة ثلاثة أشخاص يسيرون في الطريق ، المرأة التي تحمل الحمل الصغير هي الكبرى ، ويحمل الطفل الثقل الاكبر على رأسه ، وهكذا تخف الاحمال كلما كبر الانسان ، وتدل اللوحة على (مضمون) جديد أضافه الفنان الى الموضوع ، فلم يقف عند مجرد التسجيل ، بل أراد أن يقدم رؤية أبعد واكثر عمقا من الصياغة الاولى .

كما أن حركة الاشخاص ، وطريقة تلخيص وضعية الارجل ، وعلاقة ذلك كله بترابط التكوين مع القرية . مما يساعدنا على تفهم مرحلة التحول الهامة التي مر بها عام (١٩٥٦) ، والانعطاف الكبير من المرحلة الاولى التسجيلية الى المرحلة الثانية ، التي اصبح العمل مترابطا تلعب كل الامور دورها لتؤدي المضمون الذي يريد ، كأنه أعاد صياغة المشهد وفق هدفه الذي اصبح واضحا ، أن يربط الفن بموقف اجتماعي له اهميته في



فدائيون   نعيم اسماعيل



حدث في لبنان — نعيم اسماعيل

مجال التعبير الفني .

وتمثل تجارب هذه المرحلة الاولى التي استمرت حتى عام (١٩٦٧) محاولات مختلفة ومتنوعة لمعالجة انطلقت من نفس الاهداف التي تحدثنا عنها ، لكن الشيء البارز والهام هو اجراء تغييرات جذرية على العناصر المأخوذة من الواقع ، وتقديمها في اطار جديد ، سنحاول تحليله .

ان عملية تقديم الزخارف ضمن اللوحة الزيتية ، أوما اطلق عليه (نعيم) عملية نقل الزخرفة الى تصوير زيتي ، واستخدام العناصر الزخرفية لتقديم موضوع اجتماعي هي أساس ومنطلق تجربته كلها ، وهي الاساس لكل تجاربه المقبلة .

لقد رسم / نعيم / لوحة / فتاتان وثلاث نقط / في عام ١٩٥٧ ، أي في بداية مرحلة النضج والوصول الى تحقيق شخصية متميزة فنية ، وقدم فيها وجه فتاتين الاولى شابة ، وهي التي ظهرت في اقصى يسار اللوحة، والثانية ترتدي الحجاب ، ونحس بأن التناقض هو المقصود ، وأن بين الفتاتين زخارف متداخلة حديثة ومتنوعة ، ان الشيء الهام هو عملية ربط الفتاتين مع بعضهما ، وخضعت هذه الزخارف الى تغييرات ، بحيث بدانا نحس بأنها تمثل الزمن الذي انقضى ، والذي أبرز جيلين متباعدين ، رغم أنهما يعيشان الان حولنا ، وهكذا ولدت الزخارف علاقة بين طرفي الموضوع ، والعبت دورها في تقديمه ، لكن الشيء الهام هو مقارنة هذه الزخارف بأصلها المأخوذ عنه في الواقع ، والوصول الى توضيح عملية التجديد التي تمت :

ان الزخارف قد بدات تلعب دورا جديدا ، منفصلا عن دورها التقليدي ، لاستخدامها ضمن مفهوم جديد. فمن الامور المعروفة أن الزخرفة التقليدية عبارة عن تكرار هندسي ضمن ايقاع رتيب ، يوصل المشاهد الى وحدة حركة الخط لانهائيته ، وحين اختلف الموضوع اختلافا جذريا اصبحت طريقة التعامل مع الزخارف مختلفة ، لان / نعيم / أراد ان ينزع عن الزخرفة الميزات التقليدية لتكون تصويرا حديثا وبالتالي لايمكن البقاء ضمن مفهوم الزخرفة المألوف ، لهذا حذف التكرار وقدم الزخارف قابلة للتغيير ضمن المساحة الواحدة . وفي مجمل العمل الفني ، وهذا يمثل تبديلا جذريا هاما، من حيث اعادة ترتيب الزخارف واعطاء بعضها قرباوفق مفاهيم التصوير الزيتي ، ونوع المساحات التي توضع فيها ، وادخل تدرجات الالوان ، وبدل الايقاع الرتيب بايقاع جديد ، وهكذا بدانا نحس بالمفاجأة لوجود تباين في تنظيم الوحدات بين مساحة واخرى ، ولهذا بدانا نرى لغة فنية جديدة لاتماثلها الاشكال التقليدية ، وفي نفس الوقت لاتتوافق مع محاولات الفنانين الاوربيين للاستفادة من التراث العربي ، او من الزخرفة ، وذلك لان / مانيس / حين استخدم الزخرفة ضمن اللوحات اراد ان يقدم مايرضي المشاهد ويمتعه بالعمل الفني ، بينما تحول المفهوم هنا الى زخرفة لاتقدم المتعة وحدها، بل تقدم التراجيديا أحيانا ، والمأساة الاجتماعية أحيانا أخرى .

ويمكن ان نستفيض بالحديث عن تلك المرحلة الاولى ، واعطاء نماذج مختلفة الاسلوب ، عما اتبعه / نعيم / لاجراء تعديلات جوهرية على مهمات الوحدات الزخرفية ، وتأثيراتها على العمل الفني ، لكن الشيء الهام الذي يجب التوقف عنده هو أن / نعيم / عالج مختلف الموضوعات واوجد حلولا للمشاكل المطروحة ، رسم الوجوه والمناظر والموضوعات السياسية والاجتماعية وتوصل الى لغة قابلة للتفاعل مع جميع هذه الموضوعات. وانتقل من مرحلة اجراء تطوير على الزخارف الموجودة واعطاء المضمون لها ، الى مرحلة توليد الاشكال المستوحاة من الاشكال المرئية امامه ، وهكذا أصبح بالامكان تنويع المساحات المزروعة في المنظر ، واعطاء ايقاع زخرفي عن طريق عناصر بسيطة توضع ضمن المساحة لتعطي نفس المفاهيم .

ولهذا فالمرحلة الاولى هامة جدا لانها قادته الى اكتشاف أسلوبه الفني الخاص . وتنويع الاستفادة من

اللغة الفنية لطرق جميع الموضوعات المتاحة امامه ، ومن ثم رسم بعض مشاهد لوجوه ومناظر واجراء تعديل جوهري عليها ليستند على ربط الزخرفة بمضمون جديد ومعالجة جديدة متميزة تحررت فيها هذه الزخرفة من أصلها التقليدي واصبحت حديثة المعالجة ، ومن ثم تمكن من تجاوز هذه المرحلة الاولى ، حين اكتشف اهمية خلق الوحدات الزخرفية بشكل جديد مبتكر ومن الذهن دون تحوير للزخارف الموجودة ، وبالتالي اصبح قادرا على ربط ذلك كله بما اختزنه في اعماقه من الاشكال ، وابداع الجديد الذي لم يسبق اليه ، او توليده من وجه او منظر او بيت او من اشياء مختلفة ، وتوصل الى تجارب واقعية بالمعنى الدقيق للكلمة أحيانا ، والى تجارب اخرى تجريدية تماما ، لكنه حافظ في كلا التجربتين على اسلوبه ، وعلى سعة وتنوع الموضوعات التي تعكس الاهتمامات المختلفة التي ارتبطت بالواقع .

واستمرت هذه التجربة حتى عام (١٩٦٧) ، حيث بدأنا نحس بأن هناك شيئا قد طرأ على تجربة / نعيم / ويعتبر هاما بل اساسيا ، في ايضاح هذه التجربة ، ذلك لان الاعمال المنتجة في هذه المرحلة بدات تطرأ عليها تغييرات لونية جوهرية ، لم تكن موجودة قبلا ، فلقد بدأنا نرى الرماديات بكثرة ، وبحيث طفت على ألوان / نعيم / المعروفة ، وهنا نكتشف الشيء الهام وهو أن / نعيم / قد مر بتجربة حادة هي نتيجة للواقع الموجود بعد عام النكسة ، ولقد تأثرت جميع الوانه ، بما حدث ، بل تبدلت موضوعاته بشكل عام . . .

وفي الحقيقة كانت تجاربه دوما تستوحي الاحداث التي كانت تمر في حياته ، او التأثيرات المختلفة التي كان يعيشها ، سواء على مستوى الموضوعات السياسية أو الاجتماعية او الشخصية ، ويمكن ان نضرب مثلا على ذلك أعماله الهامة التي رسمها عام (١٩٦٠) ، نحن امام تنوع التجارب وغنى بعضها ، ولكننا لانستطيع ان نتجاهل الالوان المفرحة والاشكال الجميلة ، وفي نفس الوقت نحس بأن ذلك كله قد تطور عام (١٩٦٧) لنرى في تجارب / نعيم / عدة لوحات عن / الغول آكل الاطفال الصغار / وعن / النزوح / وهو موضوع هام كان يتكرر دوما ، ويعود في فترات الازمات ، وعن / الارق / مما يكشف بوضوح عن تفاعل مع الاحداث التي كانت تمر .

وهذا ينطبق على اعماله الفنية الاخرى التي رسمت بعد عام (١٩٦٧) وفي المرحلة الثالثة من انتاجه التي استمرت حتى عام (١٩٧٨) .

في عام (١٩٦٩) رسم الفدائي ، ونلاحظ ان ذلك ارتبط بمرحلة تصاعد العمل الفدائي بعد النكسة .

وفي عام (١٩٧٤) رسم / الفارس العربي/ وارتبطت هذه اللوحة الهامة باحداث حرب تشرين .

وفي عام (١٩٧٦) رسم / حدث في لبنان/ و /لبنان/ وهذا يرتبط بالاحداث التي مرت على / لبنان / .

وهذا يؤكد لنا ماسبق أن قاله / نعيم / مرة :

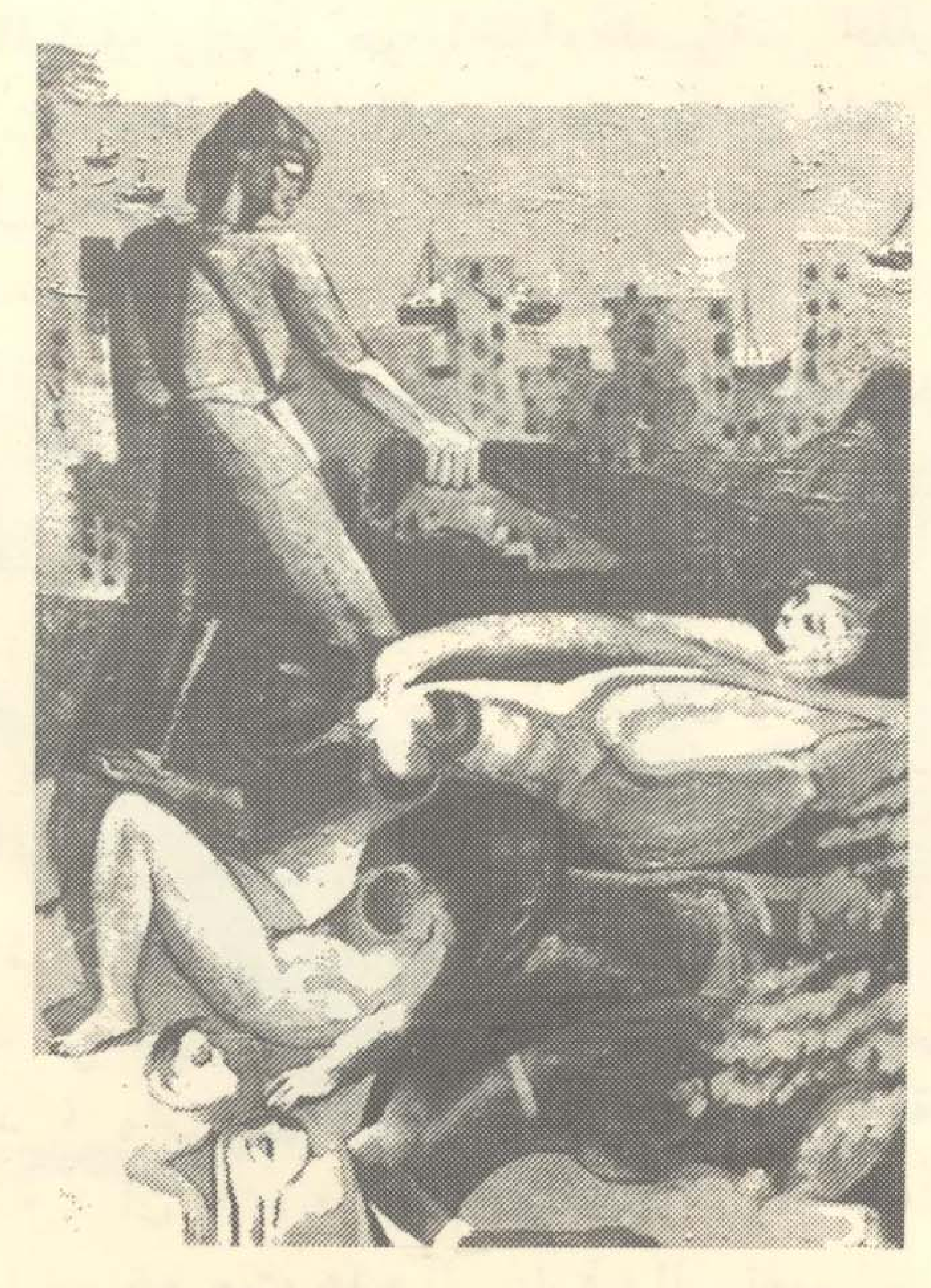
ــ الفن هو الحياة . . . وفني هو حياتي . .

وهكذا نستطيع ان نكتشف من خلال تجاربه الفنية. واعماله جميع دقائق حياته مرسومة ، يضاف اليها تأثيرات الواقع ، وهكذا امكن ان يربط فنه بالحياة برباط محكم ، وساعدته تجاربه الفنية ، وما استخلصه من نتائج في مجال التعبير الفني على جعل لوحته ترتبط جذريا بظرف معين مر به ، او عايشه معايشة تامة .

ولهذا نرى في لوحاته محاولة للبحث عن فن عربي معاصر ، وهذه الفكرة كانت هاجسا ارق شقيقة (أدهم) في الماضي ، وتابعها هو ، وسعى الى تقديمها عبر تجارب عديدة . لكن الشيء الهام هو ربط الفن بالواقع العربي بكل معنى الكلمة ، وهذا يعطينا الجذور الحقيقية لتجربة /نعيم/ التي لا تنفصل عن جيل كامل من المثقفين المؤمنين بالعروبة ، والذين نزحوا من اللواء وربطوا حياتهم بايجاد صورة جديدة للعربي في مجال الفن والفكر والثقافة .

ولهذا ففنه الى حد بعيد يعكس هذا الجيل في طموحاته البعيدة التي كانت دوما تربط العربي بصيغة مثالية من السلوك والعمل ، لان التصور للعربي كان هكذا ، وهكذا عكست لوحاته ذلك ، وارتبط أيضا بسلوكه .

وان فكرة (النزوح) ، التي عاناها وهو طفل . وعبر منها قد صادفته ، فعاد الى رسمها مرات عديدة ، وهي الهاجس المؤرق ، وقد اختلفت أشكال النزوح مع الزمن ، لكن /نعيم/ ربط بين نزوح الشباب العربي



حدث في لبنان - ١٩٧٦ - نعيم اسماعيل

من الاسكندرونه وبين كل نزوح لهذا عمم الموضوع واغناه .

ويمكن ان ينطبق ذلك عن موضوعاته الاخرى التي عالجها والتي تستمد جذورها من بعض كتب التراث العربي ، لقد رسم عدة لوحات عن /حي بين يقظان / ، وعن الغزالة والطفل ، ورسم /أبي ذر الغفاري/ مرات اخرى ، وكانت تلك كلها محاولات لتقديم نماذج عربية مختارة من التراث واعادة تقديمها مع تحميلها المفاهيم العصرية المطلوبة .

ويمكن التحدث بعد ذلك عن محاولات فنية عديدة لربط الفن لمضمون اجتماعي ، والتقديم رؤية معينة لبعض الاحداث والمشاهد التي كان يراها ، وهنا يقدم لنا /نعيم/ الواقع المعاصر ، الواقع العربي ، هناك مشاهد عن /عمال المخابز/ رسمها /١٩٦٢/ وصور فيها هؤلاء العمال على الرصيف ، وهناك مشاهد لفقراء على الرصيف وأمامهم الابنية الضخمة الممتدة الى الافق ، وهناك الاطفال أيضا ينامون على الارصفة .

وجميع هذه التجارب ترتبط بمشاهد واحاسيس فعلية عاشها في مرحلة معينة ورسمها لترجمة لمشاعر معينة تأثر بها ، وهذا ينطبق على /ماسح الاحذية الصغير/ وعلى /العائلة الفقيرة/ وعلى /العمال/ و /كسار الحجر/ .

وينطبق ذلك على عدد كبير من الاعمال التي تعكس رؤية معينة الواقع بائس والتعبير عنه على نحو جديد ومن منطلقات خاصة به .

بل نستطيع ان نكتشف أن كل تجربة يمر بها كانت تتحول الى لوحة ، والى صيغة من التعبير يتلاءم مع هذا الموضوع ، مهما كان هذا الموضوع سياسيا او اجتماعيا أو انسانيا ، بحيث نستطيع القول بأن : فنه تعبير كامل عن جيل بكل معنى الكلمة ، يضاف اليها الموقف الانساني والاجتماعي، ولهذا ففنه يمثل المحاولة للتعبير عن الالام والمآسي ، وعن الافراح والطموحات ، وعن النكسات بل يمكن ان نكتشف أن الموضوع الواحد كان يعالجه المرة تلو المرة ، ويحاول تقديمه في اشكال مختلفة ، وهناك عشرات التجارب التي نراها تؤرقه ويحاول ان يعبر عنها حتى يغني بحثه فيها ويتوصل من خلالها الى استنفاذ البحث ، والتوقف مرة ، ثم يعاود البحث مرات ومرات .

ومن خلال مئات الاعمال الموجودة الان عنده ، ومن تقصي ما فيها يمكننا القول :

((فنه يمثل حياته ... وحياة جيل كامل . وتطلعات شعب ... وآماله ومآسيه ، ولهذا فهو شاهد حقيقي على عصر كامل ... باصالة وتميز)) .



حراس الحدود - نعيم اسماعيل



من دمشق القديمة - نعيم اسماعيل

ملف خاص

الخط البياني التشكيلي في فن لؤي كيالي

في مرحلة (١٩٦٩ - ١٩٧٨)

بقلم : صلاح الدين محمد

لؤي كيالي :

بصدور هذا العدد من المجلة ، يمر عامان على وفاة الفنان (لؤي كيالي) ، تزداد الحاجة الى النظر بجدية الى انتاج هذا الفنان ، واعطائه ما يستحق من اهتمام وتقدير ، ولا أعتقد هنا بأن التقدير يمكن ان يتم الا من خلال البحث الجاد ، و (العلمي) في أصول فنه ومعطياته التشكيلية ، مرورا بمحاولة تأريخ دقيق لحياة هذا الفنان ، وعبر لغته التشكيلية تحديدا ، لان معظم الدراسات التي قدمت عنه حتى الان - وهي كثيرة جدا - تناولت المأساة في حياته - محق من كتب عن ذلك الجانب نظرا للتراجيديا القاسية في حياته - ، ولكن أهمية الكيالي تأتي بالدرجة الاولى من خلال ما قدمه من اضافات فنية ، ومن حلول تشكيلية ، وصياغات جديدة ومضامين انسانية ، ولذا يبقى من الضروري اتخاذ جانب الحذر والدقة معا في تناول ما انعكس في فنه من مواقف حياتية متشابكة للغاية ، ويجب ألا يثني عزيمتنا في تبني الحقيقة أية علائق عاطفية ، لان اي تزييف للتاريخ هو اجحاف بحق فنان أراد أن يسهم بفعالية في التاريخ الفني في هذه البقعة من العالم ، وعلى طريقته الخاصة ، وباسلوبه الحياتي الخاص ، وليس مستغربا أن أقول بأنه رسم حياته كما يريد هو وبالطريقة التي كان يرسم بها لوحاته وبالدقة نفسها ، وأنهى اللمسات الاخيرة لحياته بالطريقة التي كان ينهي بها لوحاته ، وضمن اي مخطط بياني لفنه سيجد المراقب الفني ، وبشكل واضح ، مدى توافق هذا الفن مع حياته التي لايمكن فصلها بالضرورة عن التغيرات والتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية أيضا .

لم يعمر (لؤي كيالي) وهو في هذا ليس استثناءاً تاريخيا ، بل الاستثناء هو أن يعيش حساس من وزن الكيالي طويلا ، ولم يكن يحتاج الى عمر طويل ليحقق ماحققه ، وكان عليه ان يعرف فعلا متى يجب على الفنان أن ينهي اللوحة ، ان لحظة انهاء اللوحة عند الفنان لحظة حاسمة ، وهي تلك اللحظة التي يشعر الفنان خلالها بأن اللوحة لم تعد بحاجة الى اية لمسة اضافية ، ان اللمسات القادمة لن تكون الا عبثا وتشويها الى الصورة التي اكتملت صورتها تماما عندما سحب (سيزان) الورقة من بين يدي ذلك الفنان الشباب الذي كان يرسمه قائلا له : « لقد انتهت اللوحة ، وماهذه الاضافات الا هراء وعبث ، ان الفنان الحقيقي هو الذي يعرف متى تنتهي مهمته في لوحته » وهكذا تبقى حياة الفنان لوحته الاخيرة يرسمها ويلونها بدلال بصخب بحرمان أو عنف ، ولكن لها في الاخير نهاية ، وتحديد النهاية هو الخيار الصعب والمستحيل ، ورغم كل هذا عمَّر فناننا أكثر من موديلياني (٣٦ عاما) وفرانز مارك (٣٦ عاما) وفان غوغ (٣٧ عاما) وتولوز تريك (٣٧ عاما) وغراي (٤٠) ودي ستايل (٤١) وبولوك (٤٤) ، لقد ولد الكيالي في ٢١-١-١٩٣٤ وتوفي في ٢٦-١٢-١٩٧٨ أي أقفل حياته بعد أن عاش قرابة (٤٥) عاما .

وموضوع بحثنا هنا (فترة محددة) من عطائه التشكيلي تتناول السنوات التي تلت أزمته النفسية الاولى انقطع وقتها عن الرسم ، واقصد الفترة الواقعة بين أعوام (١٩٦٩ - ١٩٧٨) ، ولم نتطرق الى حياته الا قليلا ، وبما يفيد اللغة التشكيلية التي نبحث عنها ، وقد كرسنا في نهاية هذا المقال جدولا منفصلا مفصلا عن أهم النقاط في حياة الفنان وكثير منها لم تكن معروفة من قبل والحصول عليها كان يتطلب بعض الجهد وخاصة فيما يتعلق بأعوام [١٩٦٩ - ٧٢] وهي من أكبر الفترات حساسية ، ولعل ذلك يساعد اي دارس قادم لفن لؤي وحياته ويسهل عليه مهمته .

تشكيلات مابعد عام ١٩٦٩(١) :

عندما رجع (لؤي كيالي) الى الرسم في بداية عام (١٩٦٩) ، ضمن أزمته النفسية الحادة ، أراد ان يستجمع قواه التشكيلية ، لاثبات قدرته على العطاء ، فأبعد نفسه عن الفترة السابقة ، فلا صحف ، ولاعنف، أو مجابهته ، بل رؤية مسالمة ، هادئة ، مسترخية ، مشبعة بروح حزينة بائسة ، تحمل شعورا بالغربة ، دفعته الى تلمس الاشياء ، برغبة من يريد التعرف عليها ، ولهذا حاول التجريب والبحث ، عبر العودة الى الاصول التشكيلية الاولى التي حقق نجاحا من خلالها ، فيبدأ من (معلولا) و (أرواد) ، هذان الموضوعان كانا من أهم مواضيعه في الستينات ، وأضاف اليهما موضوعات مستوحاة من قرى القبب حول (حلب) ، مع رسم مكثف للزهور ، وما ان يقترب عام (١٩٧٠) من نهايته حتى يدخل (الكيالي) من جديد عالم الانسان الواسع فيرسم (القارئة) و (قاريء) و (الخياطة).

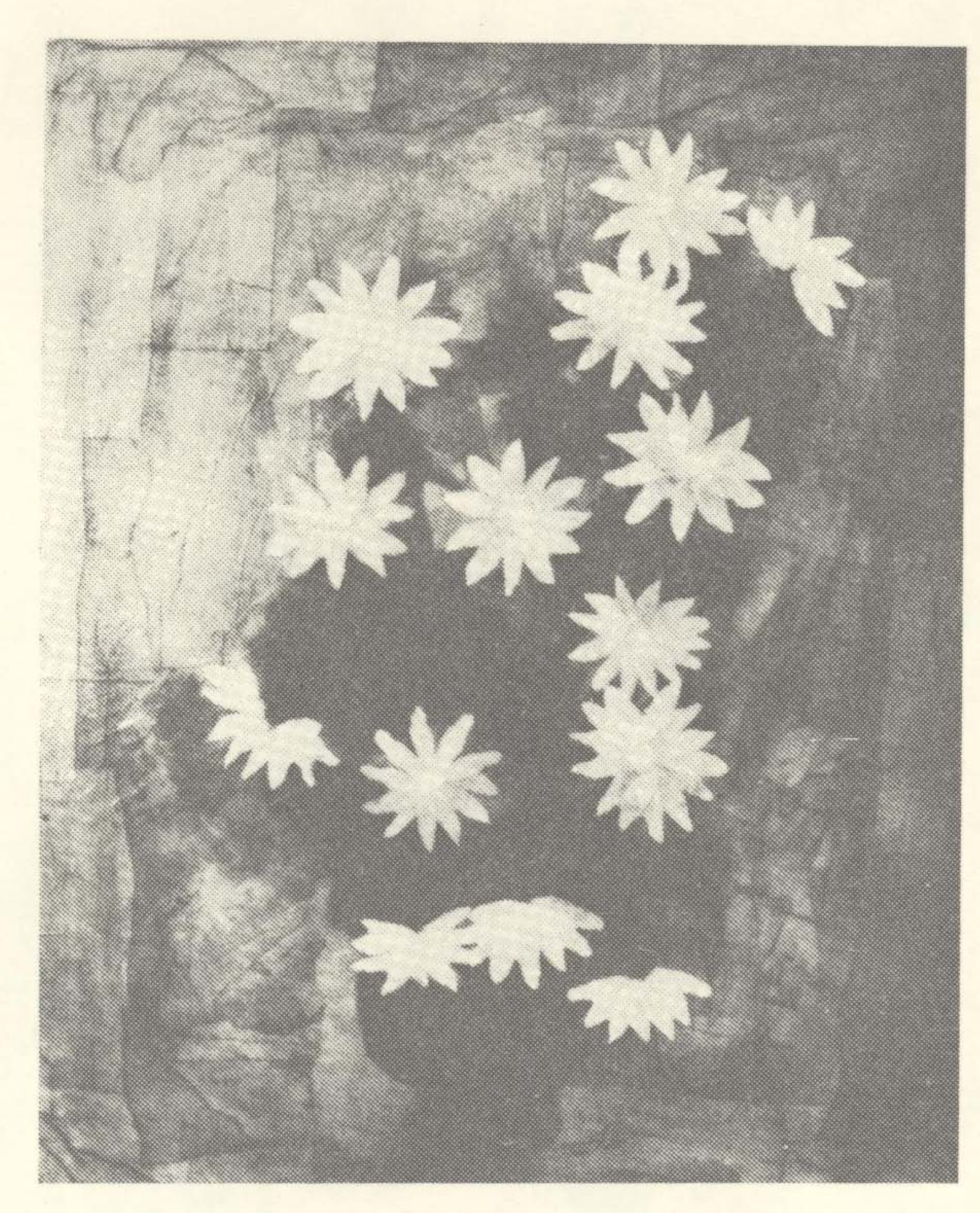
ويمثل عام (١٩٧٢) ، قدرة لؤي كيالي على بعث الدهشة في الاخرين، من خلال طرح فني متميز ، فيرسم (الامومة) و (محروم) و (امراة امام التواليت) و (امراة جالسة) و (الزهور البيضاء) و (معلولا).

ومن الواضح أن (لؤي) قد لجأ الى تقنيات متفاوتة خلال السنوات الاربعة الماضية (١٩٦٩ — ١٩٧٢) ، فهو يلجأ الى فرش اعتيادي للون ، وضمن لون وحيد (مونوكروم) وتقنية تقليدية ، وبتركيز على الخط ، ملخصا الكثير من التفاصيل ، ونجده بعد عام من ذلك يركز بطريقة اكثر عنفا على الخط ، كقيمة تصويرية ، محددة للمساحات — لغياب تفاوت دراجات الاضاءة (التونات) للمساحات المتجاورة .

كما هي الحال في لوحات قرى قبب حلب ومعلولا ، ويمكن أن نلاحظ اهتمامه بالتفاصيل ، من خلال العناصر الموزعة بطريقة لا تأخذ التصميم العام بعين الاعتبار ، ولان التصميم خطي ، والتقنية مركبة ، بملمس وسط ، فان الغاية المبدئية كما يمكن أن نفهمها هي التوصل الى شكلية معينة .

اما لوحة (زهور عباد الشمس) التي رسمها في هذا العام ، فانها لاتخرج عن الاطار العام المذكور ، وكل هذه الامور تعكس الاجواء النفسية الداخلية للفنان التي تتميز بنوع من الانفصام بين الذات والموضوع ، وبتعبير أدق بين الذات والمحيط ، ولكن هل تمكن من اقناعنا بأنه استطاع أن يخلق نوعا من التوازن ؟!

ان الاجواء المرسومة تدلنا على أن المنال ما زال بعيدا ، فالقرى تعيش فراغا مخيفا ، وسكونا حادا ،



أزهار — ١٩٧٠ — لؤي كيالي



عازف الكمان — ١٩٧٢ — لؤي كيالي



بائع الجوارب — ١٩٧٢ — لؤي كيالي

(١) فصل من كتاب يصدر قريبا عن (لؤي كيالي)

فالابواب موصدة والنوافذ صغيرة ، ولا تستطيع أن تستوعب باقة متواضعة من أشعة شمس كانونية ، والافق صغير لايستوعب سماءه ، ان لؤي لم يكن يرغب في اقناعنا بأنه قد استرجع ثقته في هذا العالم ، ولم يكن يريد أن يقول :

ـ ((هاهي الايام القادمة ، ستغسل بؤسي، وستسطع شموسي تلون أفق ليالي البائسة ، شموس تغير وجه الحياة)) .

وان الاعمال التالية له (١٩٧١ ـ ١٩٧٢) تتطور طردا مع رغبة لؤي في لملمة نفسه ، وتسجل أولى خطوات السلم ، نحو الفن الآتي ، على صعيدي الشكل والمضمون ، ولكن شخوصه لايملكون الرغبة في التحديق في العالم ، فهم مغمضون عيونهم ، يعيشون حيواتهم من الداخل (قاري ٧١) و (أمومة ٧٢) و (امراة امام التواليت ٧٢) و (الحائكة ٧٢) ، وقد نجد فيها ضربا من تحوير تفاصيل التشريح ، وخاصة في السواعد والايدي : تنم عن عجينة شكلية ، ولكن ذلك لايمكن تعميمه على جميع اعمال هذه الفترة .

لقد رسم الكيالي في عام (١٩٧٢) مجموعة كبيرة من الرسوم السريعة (كروكي) ، يبدأ تنفيذها بالالوان عام (١٩٧٣) مع ملاحظة واضحة بأن آثار السنوات الماضية ، مابعد عام (١٩٦٧) ، قد بدات تتلاشى منسحبة بعيدا .

ان الاشخاص الذين رسمهم في الاعوام الماضية ، كانوا يحملون صفات معنوية ، ان صح هذا التعبير ، لكن أشخاص عام ١٩٧٣ ، وما بعده فهم يمثلون (صغار الكسبة) ، على الاغلب ، ويمارسون مهنة معينة ، (مرمم شباك الصيد ، بائع المسكة ، بائع الجوارب ، عازف الكمان ، الكناس) . وبالاضافة للزهور وأشخاص في حالات وجدانية معينة (جالسة وفي المقهى) ، يعانون القلق والانتظار . ونظرا لان هذه اللوحات رسمت من رسوم تمهيدية ، ومن الواقع ، فهي تخضع تشكيليا الى بعض المعطيات مثل وقوف الموديل أمام الفنان ، ولهذا نراه يعتمد على بعد واحد في اللوحة هو البعد الاول ، الذي يمثل الموديل مع خلفية واسعة ، وبلون واحد ، وقد بات الخط المغلف للكتلة يأخذ طابعا نحتيا متينا يعبر عن المرونة ، وربما بقدر ما على الحجم والفراغ ، ولابد من ملاحظة التفكير المنطقي للتوازن ، عن طريق خلق لنوع من الاستقرار بين الخطوط الموجبة والسالبة ، اي بين المستقيمات والمنحنيات ، الذي تفرضه حركة الفراغ الذي يتحرك من خلاله الموديل ، ولايفرضه البحث التشكيلي . وان اهتمام لؤي قد انصب على التفاصيل الجزئية و نتيجة التركيز على الملامح ، ومحاولة استيفاء الموضوع لحقه ، ولشروطه الواقعية ، كالاهتمام بتفاصيل الشعر او عضلات العنق ،



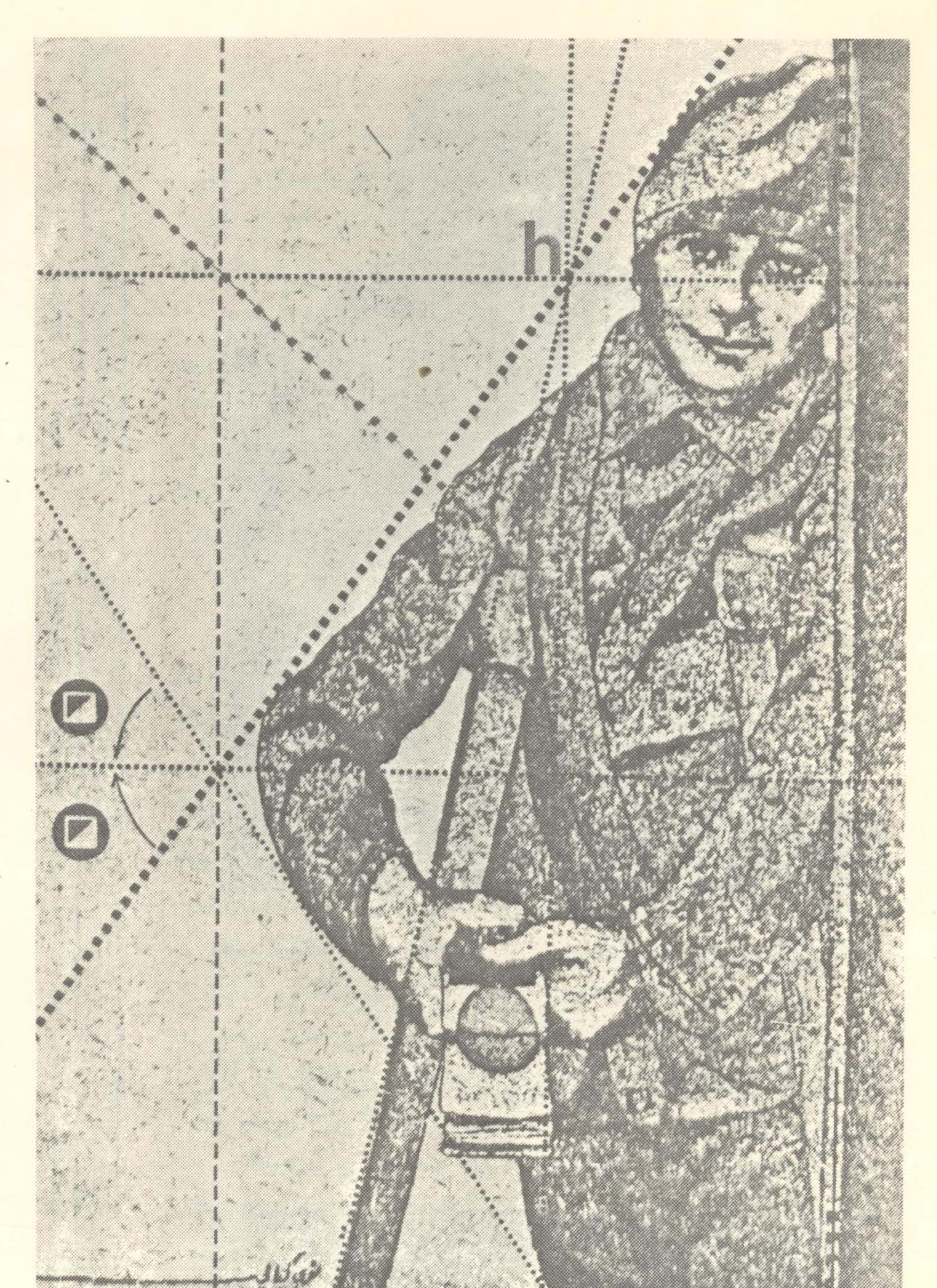
دراسة بالقلم الرصاص - ١٩٧٢ - لؤي كيالي

واوراق الزهور ، او البسة الاشخاص ، وان معظم النماذج المرسومة تخضع للتكوين الهرمي ، ولوقوع الخط الشاقولي في ثلث اللوحة ، مع عدم الاهتمام بالاضاءة ، وهناك استثناءات كما في لوحة (عازف الكمان) التي نرى فيها التركيز الضوئي على اليد والوجه .

ولكن تبقى أهم النقاط التشكيلية في انتاج عام (١٩٧٣) والمرحلة اللاحقة في عام (١٩٧٤) ، هي لجوء (لؤي) الى الخشب المضغوط للرسم عليه ، وباقتصاد لوني واضح ، وباقتحامه لهذا المجال ، الذي لم يكن اعتباطيا ، بل كان محاولة للتغيير ، أو للتطوير للوصول الى معادلات تشكيلية جديدة أساسها ، مقدرة تفاصيل الخشب على خلق حالة فسيفسائية ، تتباين تأثيراتها البصرية ، وتخلق نوعا من الحركة عبر التقنية الجاهزة ، ولهذا لجأ الى تمديد اللون ليظهر هذه الانعكاسات ، وباعتقادي انه نجح في ذلك في فترة لاحقة عام (١٩٧٤) .

ولو تأملنا لوحات تلك المرحلة لوجدناه يجابه محاولة التوفيق بين تراجيديا هادفة وجمالية شكلية ، ولهذا أسبابه الواضحة ، وهي هيمنة جمالية شكلية ذهنية سابقة على طموح لطرح جماليات شكلية او ما يمكن اختصاره بالحزن الجميل .

والنقطة الثانية ، التي يطرحها بعد استخدامه الخشب هي تحويره للايدي والاقدام ، التي لايمكن ارجاعها الى ضعف في الرسم ، ولكن هذا التحوير يأخذ



أمام باب المقهى – ١٩٧٤ – لؤي كيالي

طابعا تحطيميا في التشريح يصل الى حد اللاجمالية في بنائه كما في لوحته (في المقهى) ، وخاصة في اليد اليسرى التي تتطاول الاصابع فيها ، بطريقة عجيبة كأنها تحاول الانعتاق من جذورها ، وينسحب هذا الكلام على المنظور الشكلي للطاولة ، حيث نجد نقطة الفرار تحت خط النظر مع أن منظور الطاولة من الاعلى ، وهذا ينطبق على صحن فنجان القهوة ، والعناصر الاخرى في اللوحة ، وقد يكون التحليل النفسي مجديا في هذه الحالة ، ولكن هذا التحليل لن يخرج اطلاقا عن الحالة العامة المعروفة من قبلنا جميعا ، والتي مر بها خلال السنوات الستة الماضية .

ان شخوص لؤي الكيالي في هذه المرحلة يعانون حالة داخلية اشبه ماتكون بانتظار مشوب بضياع داخلي يقترب من البؤس ، ولكنهم ينسجمون مع حالتهم ، ويظهر ذلك في رسم (زهور عباد الشمس) ومعظم زهور تلك المرحلة ، التي يستخدم فيها القطع الفوتوغرافي من الاسفل ، وبدون رسم الآنية ، بينما يوزع في اللوحة الزهرات في محيط الكتلة الاساسي ، لكنه يبعثر الاوراق بتشكيل عضوي واضح .

ولايستخدم الا لونين فقط (الاخضر بدرجاته الضوئية – التونات – والبرتقالي ضمن درجتين فقط) مع التركيز الواضح على الخط الذي يعاني هنا بعض الارتجاج .

وتتمتع هذه اللوحات بالوحدة ، وبالطابع الواضح مما يضفي عليها طابعا خاصا جماليا ، تساعده نشارة الخشب المضغوط على التأثير ، ولايصر لؤي على العمق ، بل يلجأ الى تسطيح واضح ، مع مراعاة أكثر للمستوى الشاقولي احيانا ، (كما في لوحته أزهار ١٩٧٣) ، التي نجده فيها يوزع الزهور البيضاء في البعد الاول ، ويحملها درجة اضاءة اكبر ، ويحذف اضاءة الزهور والاوراق في البعد الثاني ، وهكذا يبقى البعد الاخير ، مساحة واحدة يقترب بدرجات اضاءته (تونات) من عناصر البعد الثاني المذكور .

وحين يأتي عام (١٩٧٤) ، نلاحظ قوة الاستقرار الحقيقي للخط ، والتركيز الواعي على الكتلة ، واضفاء الحياة على اللون ، والاقتراب من اللغة النحتية ، في رسم المفردات واللجوء الى التكوينات الصعبة ، والحركة ، من خلال حالة التجميد الموفق للقطة ، ويرجع هنا ايضا الى التركيز على التفاصيل . وربما لايتم هذا في لوحات معينة ، ويقدم بعض الاعمال في معرضه بدمشق في حزيران (١٩٧٤) في أول معرض ينظمه في القطر بعد عدوان حزيران .

ولاشك في أن لوحة (أمام باب المقهى) ، تأتي في المقدمة حيث يلجأ الى خلق مشاكل فنية ، ومن ثم يبدأ بحلها ، وربما كانت الغاية من ذلك معنوية بالدرجة الاولى ، ولكن النتائج التشكيلية لاتضاهي ، اذ بينما يركز بائع اليانصيب الكسيح على الطرف الايمن للوحة . ويوازن ذلك بمساحة صفراء قوية في سطح البعد الثاني وبلغة نقدية نستطيع القول بأنه يلجأ الى توازن بين الكتلة الكبيرة القوية باللون المشع القوي ، وليس هذا شيئا سهلا على اي فنان ، ويعتمد على تكوين هرمي معماري متين للغاية ، فلو أخذنا الخط الذي يصل طرف الراس مع الساعد ومددناه ، اي الخط الذي يحد الكتلة من أعلى اليمين الى اقصى أسفل اليسار ، واخذنا الخط الذي يصل طرف الراس مع الساعد ومددناه حتى يحدد طرف الكتلة من اليسار السفلي ملامسا لليد ، وعند التقاء الخطين ، اذا مددنا خطا أفقيا وآخر شاقوليا لوجدنا بأن الزوايا المتجاورة يمينا ويسارا متساوية تماما . وتلتقي الخطوط المحددة للكتلة الخارجية في نقطة واحدة .

ان الخط الافقي المار منه يصنع مسافتين متساويتين تماما ، مع الخط الافقي الاول أي أن (١ ـ ٢) تساوي (٢ ـ ٣) ، كما نراها في الشكل المرافق .

أما الناحية التشريحية ، فهو حقق معادلة صعبة للغاية ، الابتسامة على الشفتين ، وحزن هائل على الوجه ، دون اللجوء الى تقويس الحواجب ، بل يستغني عن رسم الحاجبين على الاطلاق ، وهنا لا نستغرب قوله : « بأن مع لوحة .. ثم ماذا ؟! تبقى لوحة امام باب المقهى من افضل أعمالي » ! .

ويضيف أيضا :

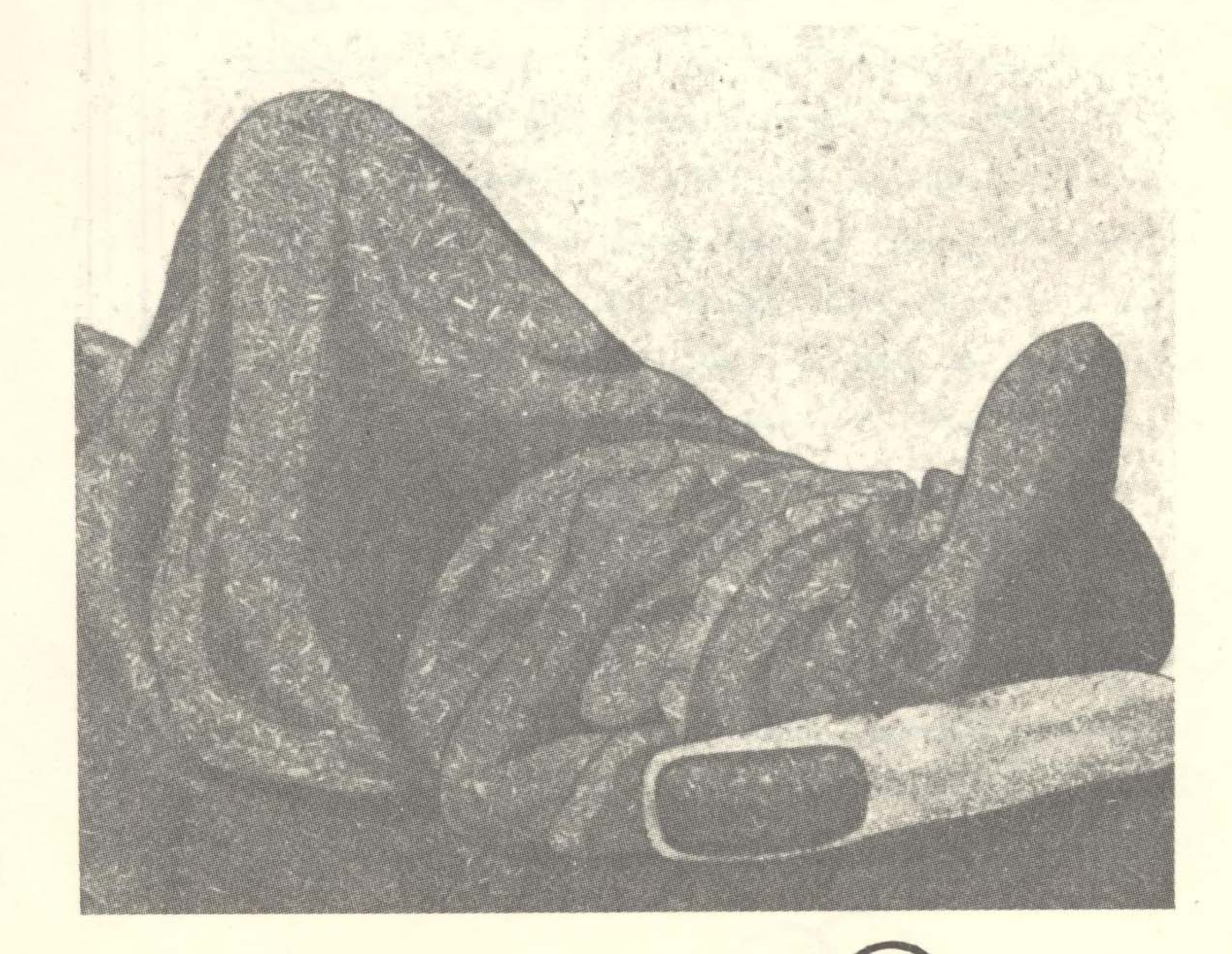
ـ « هذا الطفل الكسيح الذي يعمل هو ادانة ... لكل من يرتاد مقهى القصر ولايعمل ... والمثقفون منهم بخاصة » .

ويمكن أن يقال هذا على لوحاته الاخرى (حبلى ـ بائع المسكة ـ الى السوق ـ الشقيقتان ـ معلولا) .

لقد بات مستجمعا قواه ، وهو في أحسن حالاته ، وبات توظيف الخشب المضغوط يتوضح ، كمادة ممتازة للغاية ، ففي لوحة (الشقيقتان) يلعب اللون الاحمر لعبته المدهشة ، ويبدأ التشريح الدقيق يأخذ أبعد حالاته ، ودلالاته التعبيرية ، والانسانية ، ونرى ذلك في اليد المسترخية من الشقيقة على اليمين على كتف الاخت اليسرى ، ونجد الحنان النادر ، بينما تبدو الكتلة النحتية الصارمة في أسفل اللوحة تخلق نوعا من التضاد الايجابي ، مع زهور تستلقي بدلال على يد الشقيقة .

ولاشك في أن (لؤي الكيالي) قد تعمد ذلك ، لايصال العمل الى منتهى الشفافية ، والصفاء الانساني ، ويمثل

مسلقية ـ ١٩٧٣ ـ لؤي كيالي





حياكة ١٩٧٤ ـ لؤي كيالي

هذا الموضوع سابقة لامثيل لها في انتاجه من حيث الموضوع على الاقل .

ان (لؤي) يسترجع في هذه المرحلة ذاكرته ، فيرجع الى أعماله التي رسمها قبل عام (١٩٦٦) ليعيد رسمها بصياغات جديدة تعكس واقعا أكثر تلاؤما مع الواقع ، ونذكر لوحتيه (حبلى) و (تحت الانقاض) .

ان الانتقال الاساسي في هذه المرحلة يبدأ في عام (١٩٧٥) ، حين يترك (لؤي) القطر الى (روما) ، ومن ثم يعود بعد ذلك ليزور (اللاذقية) و (طرطوس) و (أرواد) ، وليحضر معه العديد من الرسوم عن القوارب .

واذا كنا نجد في تجاربه السابقة ، وحتى قبل أكثر من عشر سنوات ، مواضيع بيئته تنتمي الى جغرافية هذه المنطقة ، فاننا نجد في القوارب موضوعا جديدا ، ضمن مساره ، وعلى الاقل من خلال الرؤية التشكيلية. وللتوضيح ذلك لابد من الرجوع الى فترة ماقبل الذهاب الى روما عام (١٩٧٥) ، وبعد ثلاث سنوات من الاجهاد الشديد ، اذا اعتبرنا العطاء الغزير والسهر المتواصل. اجهادا ، يفكر بالتوجه الى اشكال ومضامين جديدة وخاصة بعد حصوله على المرسم الجديد ، ولجأ الى التجريب ، وسنحاول توضيح ذلك في النقطتين التاليتين:

١ ـ الخروج من دائرة الخط الصريح الواضح المحدد للشكل بعنف ، والانتقال الى تصميم اكثر

حرية ، في تلامس المسطحات وتداخلها ، ولهذا يلجأ الى التعبير العنيف باللون ، وبانفعال تعبيري تحديدا ، ومن ضربات فرشاة سريعة تحذف الفواصل في الخطوط ، ولابد من اختيار المواضيع التي تفسح له حرية العمل ، وطبعا الطبيعة مجال واسع لا ينضب فانكب على الدراسات اللونية والمشاهد الخلوية .

٢ ـ رد فعل معاكس للنقطة الاولى ، واللجوء الى هندسية صارمة وبمزج واضح للمسطحات السالبة (المستقيمة الحواف) والموجبة (المنحنية) ، وضمن تكوين مغلق ، تكون الخلفية فيه مجالا واسعا لممارسة تجارب التحديدات الهندسية خطا ولونا ، حتى أن لوحة أزهار برتقالية تبقى فيها المفردات واجهة ، وبمفهوم الاسقاط المعماري للمخططات .

وأذا كنا نريد تحديد أهم ظاهرة في تلك المرحلة ، فهي المقدرة الجيدة على التصميم • عن طريق تكوينات متطورة وتوزيع لوني متطور ، وخط متين متماسك .

ونلاحظ وجود ردي فعل مختلفين تماما ، وتبريرهما واضح ، اذ يرجع ذلك بشكل اساسي الى محاولة البحث عن مضامين جديدة وأشكال وهو يجد ضالته بعد رجوعه من (روما) .

وكي نفهم هذه الفترة علينا الرجوع الى نقطة حيوية وهي أن لؤي استطاع تحديد موضوعاته ، وكانت مختارة بدقة بحيث تستطيع ان تستوعب نظرته في الفن .



بائع الجوارب — لؤي كيالي

وهذه الموضوعات هي (المقاهي الشعبية) • و (أرواد) و (معلولا) و (قرى حلب) ، و (محتويات المرسم من طبيعة صامتة) ، ومواضيع أخرى مثل (رأس البسيط) ، والنماذج الحية لاصدقائه ، وأقربائه وخاصة ... (عمته) .

ويهمنا هنا (أرواد) التي ركز عليها منذ منتصف عام (١٩٧٥) ونميز هنا حالات تشكيلية أربعة :

١ ـ أشخاص في البعد الاول بواقعية معهودة من قبله ، وحيث البعد الثاني (الخلفية) عبارة عن مساحة بلون واحد ، بحيث يصبح لونا للبعد الاول وكما في لوحته (مرمم الشباك) .

٢ ـ اشخاص في البعد الاول . مع التأكيد على واقعية الخلفية ، حيث تشكل (الشاطىء مع البحر) كما في لوحته (فتى من أرواد) .

٣ ـ قوارب ملقاة على الشاطىء ، وقد حذف منها العنصر الانساني ، وبشكل كامل في لوحته (مراكب رقم ٣) .

٤ ـ القيام بعمل تركيبي يقسم فيه العمل الى قسمين أحدهما يمثل مشهدا لمراكب والاخر يمثل طفلا او رجلا كما في لوحته (بائع خبز وقارب) .

وهنا نحب أن نؤكد على ناحية هامة ، وهي أن كل تحوير او تبسيط نلاحظه ، لايتعارض ورغبته في المحافظة على البيئة ، والتقاليد الاجتماعية ، فلو تأملنا شخوصه من دائرة جغرافية محددة ، وهذا ينطبق على القوارب المرسومة وطريقة توضعها ، وشكل ظلالها على الرمال ، اضافة الى المحافظة على نوعية الكراسي • والشباك .. ويلح على احترامه للواقع واستيعابه له .

وما هو الجديد في لوحات (القوارب) من حيث الشكل والمضمون ؟! لقد استطاع (لؤي كيالي) التوصل الى لعبة بصرية ، موجودة في التصوير الفوتوغرافي ، وذلك حين نلتقط صورة لنموذج يشع النور من ورائه، يظهر الموديل غامقا ، مع انبعاث ضوء قوي على الحوافي ويعمق (لؤي) الى اعطاء ظلال قوية لقوارب ملقاة على شطآن البحر ، الاضاءة عمودية وقريبة من الموديل، وكأن الشمس تطبق على الاشكال ، واستخدم الخداع البصري لتحس بالضوء القوي المشع من وراء الظلال ، التي تمتد على المساحة المخيفة ، فراغ في فراغ وسكون من صمته يمزق الآذان .

ولجأ الى طريقة بسيطة لحل هذه النقطة وهي تمديد الابيض ، حول الظل ، والظل حدده بقوة ، والابيض يتلاشى عبر الاصفر الذي يحتل معظم المساحة

وليس اللون وحده هو سيد اللوحة ، بل يأتي التصميم وبقوة لامثيل لها في لوحاته ، اذ يلجأ الى التكوينات الصعبة ، في محاولة لخلق توازن للاجسام القلقة عبر المساحات الكبيرة كما هي الحال في لوحته

(قارب رقم ١) ، حيث وضع قاربا وحيدا في اعلى الجزء الايسر من اللوحة ، مع ظلال غامقة دائرية الى حد كبير ، وتقليص مساحة السماء ، واستخدام المنحني الصعب لخط الشاطىء ، ورغم المساحة السفلية الفاتحة استطاع التواصل الى التوازن المدهش والقيم الجمالية المقنعة .

ان لؤي الكيالي قد اعطى خصوصية وكشفا في الشكل ، واضاف الى عطائه ، مضامين جديدة تعكس واقعا جديدا ، هذا الواقع يتميز بالشعور بالوحدة والغربة ، ضمن احساس هام هو : البحث عن مخرج من نمطية الحياة التي كان يعيشها ، والهروب الى مساحات أكثر اطمئنانا ، وهنا يبرز تساؤل اساسي وهام يطرح نفسه :

— كيف نستطيع تفسير استمراره في رسم تلك المواضيع عبر أكثر من عام ومن خلال رسوم يحصل عليها خلال زيارة تستمر بضعة ايام ، ولا يتأثر بواقع يعيشه خلال عام كامل ؟!

لقد رجع الى رسم مواضيع سبق أن تعودنا عليها فرسم رأس البسيط ، كشكل من التغيير ، كأنه قد اكتفى من المراكب والاشخاص ، ضمن نفس الاطار المألوف ، وبرزت العوامل التالية :

١ — عودته الى الوسامة والجمال الفيزيائي بقيمه المعروفة .

٢ — اللجوء الى قلم الرصاص والفحم في التظليل وتغطيته بلون ممدد .

٣ — تحول الاشخاص نفسيا من حالات بائسة أوحزينة الى حالات اكثر فرحا .

٤ — ترك مادة الخشب المضغوط ورجع الى الطريقة التقليدية .

وترافقت تلك المرحلة مع غزارة الانتاج وسهر متواصل وادمان مع طلب متزايد على شراء أعماله ، وتحسن واضح في أحواله المادية .

منذ بدايات عام (١٩٧٦) أصبح موضوع الزهور هو الموضوع الطاغي على جميع الموضوعات الاخرى ، مع الاستمرار في موضوع القوارب ، وضمن رؤية تركيبية ، (قوارب مع مرمى الشباك) كما في لوحته الكبيرة (من وحي ارواد) ، ومواضيع (الامومة) و (معلولا) مع بعض المواضيع الجديدة مثل (بائع الجرائد بائع الذرة ، مشاهد من بلدة حلب) . ومع الاهتمام بشكل واضح باللوحات ذات الابعاد الصغيرة ولوحات الزهور والطبيعة .

واذا كنا لا نرى ما هو جديد ، بل استمرارا في الموضوعات ، فأين الجديد :

« ان مسحة الحزن بدأت تنسحب عن الوجوه ، وتحتل مكانها وجوه نشطة مرتبة جميلة ، ممتلئة صحة وتمارس مهنتها بمحبة وتفاؤل .. وأصبحت الايدي ناعمة الوجوه ملساء تخفي عضلات مرتخية ، وأصبح الاهتمام بالتفاصيل هاجسا تشكيليا ويمكن ملاحظة ذلك من خلال تفاصيل الذرة وحباتها وتفاصيل الشعر في لوحة (بائع الذرة) كما في لوحتيه (امومة) و (بائع الجرائد) .

ان هذه الملاحظات يمكن ان تترافق مع مقدرة تشكيلية متطورة من حيث التشريح الفني ، واعطاء حلول لبعض المعادلات الفنية الصعبة ، وخاصة في البناء والتكوين ورسم الايدي — بتفوق واضح ، ولكن ذهابه بعيدا في استعمال الفحم والرصاص في التظليل قد قلل من القيمة التصويرية المحكمة .

ان هذه الملاحظات يمكن ان ترافقها مقدرة تشكيلية متطورة من حيث التشريح الانساني واعطاء حلول لبعض معادلات فنية صعبة وخاصة في البناء والتكوين ورسم الايدي .

أما ما يتعلق برسم الزهور فالمعادلات اكثر وضوحا من حيث اهتمام الفنان بما يمكن تسميته بالاعلامي ، فأية لوحة ، توصلك الى أنه كان يحصى عدد الزهور والاوراق في اللوحة ، ويسطر ذلك بأمانة مطلقة ، وان حاول أحيانا تحطيم الرؤية الواقعية الفوتوغرافية باللجوء الى خلفية هندسية ، أو حصر التكوين في اطار واقعي ، ويمكن ان تقال أشياء عديدة ، ولكن هاجس الشكل يطغى على هاجس المضمون ، وكان الفنان لايخفي ذلك بل ويذهب الى ابعد منه حين كان يرسم المزهرية الواحدة في أوضاع امامية وخلفية ، وبدقة في الرسم ، ونظافة لونية تدعو الى الاستغراب ، ولكن هذا لم يستمر طويلا ، اذبدأت اللوحة تنفذبسرعة عجيبة



تحت الانقاض — لؤي كيالي

وبدات التفاصيل تذوب مع اقتصاد في اللون .

ويقدم (لؤي) في معرض تحية الى الفنان (فتحي محمد) في نهاية عام (١٩٧٦) لوحة تحمل دلالة خاصة بعنوان (نهاية ثائر) . وقد اعطي تفسيرا لها ، عندما سألته عن مضمونها :

« انها قصة أحد رجال الثورة السورية يستلقي أمام المكتبة الوطنية بحلب الآن ليشحد بعد أن اصيب بالعجز والشيخوخة » .

واعطى تكوينا صعبا للوحة بعد أن أخفي وجه الثائر ، كدلالة معنوية قد تعني ، أن الثائر يمكن ان يكون أي ثائر ، وان النهاية يمكن أن تكون نهاية اي مناضل ، وبالتأكيد كانت اللوحة بالمفهوم التقليدي نهاية الطروحات الثورية للفنان .

في نهاية عام (١٩٧٧) وبالتحديد عبر (٢١) عملا زيتيا يعرضهما لؤي كيالي في حلب ، برزت بعض نتائج هامة في أعماله .

يبدأ لؤي بالرسوم التمهيدية والرصاص ، ثم ينفذه على اللوحة باعادة الرسم من جديد ومن ثم يلون، بعد فترة قد تطول وقد تقصر بين الفترتين بعقلانية حازمة ، وحساب دقيق ، التقنية بسيطة ، ويعتمد على التأسيس التقليدي .

وان العنصر الرئيسي هو الخط القوي المعبر عن الاحساس الداخلي والكتلة معا ، وقد يتطلب الموضوع، كالزهور مثلا ، منه ذلك ، يرسم بكل صبر ودقة للسيطرة على فراغ اللوحة ، ويختار الحجم الكبير للوحة ، وضمن تكوين مدروس تماما ، ويأخذ التكوين الهرمي في الاغلب، التكوين مغلق في اللوحات ذات العنصر الواحد ومفتوح في اللوحات المتعددة العناصر ، ويعتمد على الالوان الرئيسية (أحمر ـ صحراوي ـ أزرق) بتكاملها واشتقاقها ، وهي واحدة في معظم الاعمال ، وقد يلجأ الى لون واحد (الازرق) ، ويعتمد على درجاته الثلاث (غامق ووسط وفاتح) .. وتكمل العين بقية الالوان فيزيائيا ، يفرش اللون على المساحات المحددة سلفا ، بفعل الخط وبدقة ونظافة . ويلجأ الى التظليل حين لا تعبر الكتلة عن الفراغ ، وتأتي الحركة من تفاوت القيم اللونية وتصل الى ذروتها في استعمال البقع البيضاء .

ولنتساءل بعد ذلك كله .. ما هو المخطط البياني (عند الكيالي) وما هي أصول اللغة التشكيلية التي حاول التحرك من خلالها :

ان الخط البياني للتطور الفني عند الكيالي صاخب ، ومتوتر كحياته وكأي فنان كبير تختلف الآراء حول فنه ـ وهذا طبيعي جدا ـ تلتقي وجهات النظر ـ على الاغلب ـ عندما يكون الحديث عن قيم تقنية أو تحديد للعطاءات ـ تقييم عطاء كامل هو غير ابداء رأي بمعرض ـ ولابد لنا من التساؤل ـ أثمة ما يميز الكيالي فنيا في حركة الفن العالمي أثمة اضافات أيكمن في الكيالي فنان من الطراز الاول ان الاجابة تتطلب تحليلا وافيا لاهم الجوانب الفنية في عطائه :

١ ـ هناك امور عديدة تحملنا على الاعتقاد بأنه فنان (ذكي) يملك شيئا من العبقرية .. لانه كان يعرف مايريد ؟ ماذا يرسم ؟ لمن يتوجه ؟ الى أين يمضي متى يبدأ ومتى ينتهي ؟ كان قادرا على رسم أي شيء ، وبل متحديا واضحا للكبار في الرسم ، وقد قال اكثر من مرة « اني اتحدى » ، وكان يملك الحق في ذلك ، وربما سيذكر تاريخ الفن ، بأن الكيالي هو من أبرع الرسامين في رسم ايدي والاقدام ، وان الحاحنا على هذه ا لنقطة ليس دفاعا عن الاكاديمية أو الطبيعية في الفن ـ بل اشارة واضحة الى حرية الفنان ، لانه الفنان عندما يكون متمكنا يكون حرا اكثر ولذا لا يمكن أن نعتبر مقدرته الفذة في الخط أمرا عاديا واعتباطيا ، أو ثانويا بالخط المتماسك المسكوب سكبا كم يكن يعبر عن الكتلة في الاوضاع الصعبة ، فحسب وبل كان يظهر العمق أيضا ـ الابعاد الثلاثة ـ حتى تخال أحيانا بأن دور الظل والنور ثانوي وحتى الالوان أيضا .

٢ ـ ان تمكنه من فهم التشريح قد ساعده في الوصول الى حلول تعبيرية ممتازة للشكل الانساني وبل الى اكتشافات حقيقية في عالم الايادي الصعب ولذا كان يحور بحرية تامة ، يختزل ، يبسط ، يبالغ بما



مرمم شباك الصيد - ١٩٧٦ - لؤي كيالي

فيه خدمة الدلالة التعبيرية والوصول بها الى اكثر الحالات توترا (مالرو ⟵ الفن = رسم + دلالة تعبيرية) وربما اكثر الحالات عجينية (معرض في سبيل القضية) التي تتجاوز الواقع وبل اعماق الانسان في عالمه الداخلي والا ماذا يعني هذا التعاطف المذهل بين حركة الايادي وزخم العيون .

٣ ـ ان النقطتين السابقتين تقودانا الى البحث في احدى النقاط الهامة في فن الكيالي وهو ما نسميه بلغة النقد تثبيت اللقطة ، وكان يختار على الاغلب اللقطة الصعبة ، واذا ما اخذنا برأي (كامي) أن الفنان الحقيقي هو الذي يقوم بعملية تثبيت ، ويوهمنا بانها لم تتم الا منذ فترة قصيرة ، فان الكيالي كان يعطي لهذا التثبيت استمرارية تشع ابدا ، لحظة تنتصر على اللحظات كلها ، حالة تعمم على كل الحالات ، الحالة التي يعتبرها (أو جين دلاكروا) عبقرية حقيقية عند الفنان الذي يملك (موهبة الاختيار مع القدرة على التصميم) .

٤ ـ الالوان : عند الكيالي عالم آخر ، وقد نعتقد في البداية بانها سهلة ومأخوذة من (الانبوب) مباشرة ، ولكن سرعان ما نكتشف أخيرا بأن هناك معادلة رياضية مدهشة في دائرة الوانه وسنشرحها في الفقرات التالية:

* * *

الكيالي في سفر مع اللون بشكل خاص واللوحة الفنية بشكل عام كان يبحث عن امكانية اعطاء توازن بصري الى اقصى حد ممكن ـ الفن التشكيلي هو بصري بالدرجة الاولى ـ وان اساس هذا التوازن ينصب في عدة نقاط :

آ ـ استخدام الالوان الرئيسية (الاحمر + الاصفر + الازرق) في اللوحة الواحدة ، واضافة بعض مشتقاتها عند الضرورة ـ كالاخضر والبنفسجي ، وبشكل لاتحتاج العين فيها الى الوان اخرى ، ولان القيمة الفيزيائية ، لكل لون تختلف عن الاخرى ليس فقط لان دائرة ألوانه تحوي البارد والحار معا ، بل لوجود تفاوت في درجات اللون الواحد أيضا ، ولهذا كان الكيالي يجابه مسألة التوزيع لهذه الالوان عبر المساحات الواقعية وسنشرح هذه النقطة في البند التالي :

ب ـ ربما تكون هذه النقطة هي من اهم نواحي الكشف الفني عند الكيالي على الاطلاق ، ولنوضح :

كي يخلق توازنا بين الازرق الفاتح والاحمر ، يلجأ الى استعمال مساحة كبيرة من الازرق ، مع بقعة صغيرة من الاحمر ، بحيث يعطي اللونان كمية واحدة من التأثير الفيزيائي البصري ، لان الازرق هادىء جدا ، والاحمر صاخب جدا ، او قد يلجأ الى وضع كتلة ثقيلة ، كالكتلة النحتية تماما ، في طرف اللوحة وترك مساحة واسعة بلون واحد وبدون ، أي رسم تشبيهي ـ لوحة أمام باب المقهى ١٩٧٥ ، هي أحدى اهم لوحاته ، مما كان سيوحي بعدم الاستقرار والتوازن ان لم ينقذ الكيالي بادراكه هذا الاشكال ، ولذا استعمل في الخلفية ـ البعد الثاني ـ مساحة صفراء قوية يعادل بتأثيرها تماما الكتلة القوية في المقدمة ـ البعد الاول ـ .

هـ ـ ان لجوء الكيالي وبعنف الى الابيض احيانا لم نقل اللون الابيض ، لاننا لا نعتبره لونا بل تأثيرا بصريا ، يوحي بالاضاءة القوية ، يقابله طمس بالاسود وخاصة للخط ، لم نقل اللون الاسود لاننا لا نعتبره لونا ، بل تأثيرا بصريا بالتعتيم القوي ، ولذا فانه على الارجح لم يكن يرغب في جمع الابيض مع الاسود ، في أعماله الملونة ، وفي الحالات الجمالية الهادئة ضمن اسلوبه المعهود ، بينما يلجأ اليهما في الحالات التعبيرية العنيفة وبدا اضافة أية ألوان اخرى ، (معرض في سبيل القضية مثلا) .

٥ ـ الموضوع : ويمكن حصره عند الفنان وبسهولة ، واذا كان الانسان محورا اساسيا وهاما في لوحاته ، فان الكيالي قد لجأ الى مواضيع اخرى كالطبيعة والطبيعة الصامتة والقرى والبحر . ولكن الفنان لم يحذف عن هذه الاعمال الانسان نهائيا ، بل كان يلح : ((بأن الانسان مر من هنا)) وذلك بالتأكيد على الاثر ، عندما يرسم طريقا أو خيمة ، وعندما نرسم بحرا يترك قاربا ، وهكذا ، وكل ما يهمنا هنا هو اعطاء تحليل شكلي للموضوع الذي أخذ ثلاثة مناح في التشكيل :

آ ـ طبيعة خلوية خالية من الانسان مع الابقاء على الاثر ـ معلولا ـ البندقية ـ رأس البسيط ... الخ .

ب ـ الانسان مع الطبيعة الخلوية ويكون الانسان هو البعد الاول دائما ، والطبيعة هي البعد الثاني ـ الخلفية ـ ، بحيث تأتي الطبيعة كمعالجة لمجابهة الفراغ كشكل وتأكيد على البعد الانساني كمضمون (معلولا كخلفية ١٩٦٥ ـ القوارب ١٩٧٥) .

حـ ـ الانسان وحده ، كبعد أول مع مساحات كمعالجة للفراغ ، ولعل هذا الاتجاه هو الغالب في أعماله .

ولكن هل يمكن اخضاع الكيالي الى هذه المعايير الصارمة دائما ، وبمعنى آخر هل تنحصر اللغة التشكيلية عنده ضمن هذه الدائرة ؟ والاجابة تأتي بأن الكيالي قد خرج عن مألوفه مرات عديدة ، هذا الخروج كلفه كثيرا كنتيجة ، أو كسبب وأي فنان صادق مبدع يعايش الواقع بكل أبعاده والاحداث بكل خلفياتها ، فالكيالي في فترة (١٩٦٦ ـ ١٩٦٧) أوصله تشابك الاحداث الى ذروة الانفعال وبتعبير أدق وجد أن اللغة الهادئة الساكنة السابقة تنوء عن حمل المضامين



لـؤي كيالي
في مرسمه ١٩٧٦

الجديدة التي يحاول طرحها ولا بد من البحث عن أساليب جديدة ولان الكيالي كان مخلصا لاساوبه فلم يجد أمامه سوى تطوير واقعية التعبيرية نحو تعبيرية أكثر ، ومن وجهة نظر نقدية لا يمكن اعتبار أعمال معرض في سبيل القضية انقلابية ضمن طرحه لانه سبق وأن مهد في لوحته (ثم ماذا ١٩٦٥) والانسان



أزهار ـ لـؤي كيالي

في الساح (١٩٦٦) ، واعمال اخرى الى الوصول الى ذلك المعرض .

وبعد ... أثمة مبررات الآن للتساؤل ... أيكمن في الكيالي فنان من الطراز الاول ؟ وهل قدم اضافات تشكيلية الى عالم الفن الذي لا ينتهي أبدا ...

لقد استطاع لؤي الكيالي أن يقدم لغة حضارية معاصرة وحديثة في مضمونها الانساني ، وشكلا تقدميا ، يعتمد على التمثيل الواقعي ضمن رؤية ذاتية ثانيا ، نقول (تقدمي) لانه كان يدعو الى الحياة ، ويقف الى جانب صانعي هذه الحياة ، لا الذين يعيشون عالة على الحياة ، نقول تقدمي لانه كان يرسم لاوسع الشرائح الجماهيرية أو أكثرها انسحاقا طبقيا ، وبل كان يتوجه اليهم في أغلب الاحيان ولذا لم نستغرب صداقاته العديدة مع أشخاص بسطاء عاديين ، ولان الكيالي كان فنانا حقيقيا فانه تأثر بالظروف الحياتية التي عاشها بكل أبعادها وانعكس كل ذلك وبأمانة في أعماله بسلبياتها وايجابياتها ولذا قدم أعمالا في غاية القيمة الفنية ـ معظم انتاجه ـ وأخرى كأنها لم تكتمل بعد ـ خاصة في انتاج عام ١٩٧٧ ـ .

ان لؤي الكيالي الذي أعطى يجعلنا نطلق صيحة الدعوة الفعلية الى النظر في موضوعه ووضعه في مكانه الصحيح ، فنحن لا نرغب في أن نرى الاجيال القادمة تعرف لؤياً من خلال هوامش الصحف والكتب المتفرقة ولا تستطيع أن ترى أعماله مجمعة في مكان لائق .. تعرفهم بفنان نادر الطراز عطاءاً وحياة.. فالكيالي ملك للاجيال القادمة التي قد تنصفه أكثر مما أنصفناه .. بل ملكاً لشعب لا يمكن الا أن يكون فنانه .. أي فنان الشعب .

لؤي كيالي و نعيم إسماعيل في نقاط

لؤي الكيالي

١٩٣٤ـ ولد في حلب وبطاقة هويته (لؤي كيالي ـ الاب : حسين . الام : مجيدة ـ مكان الولادة: حلب ـ سويقة ـ حاتم خ ١/٩ ـ تاريخ الولادة: ١٩٣٤/١/٢١) .

١٩٤٣ـ بدأ بالرسم .

١٩٤٥ـ البداية المدونة للرسم .

١٩٥٢ـ اقام أول معارضه في قاعات الثانويات الاولى للبنين بحلب .

١٩٥٣ـ اقام معرضه الشخصي الاول تحت رعاية مدير ثانوية المأمون بحلب .

١٩٥٤ـ التحق بدراسة الحقوق في جامعة دمشق بعد اتمامه للمرحلة الثانوية .

١٩٥٥ـ الجائزة الثانية في معرض جامعة دمشق (الجامعة السورية) .

١٩٥٦ـ فاز في مسابقة وزارة التربية والتعليم ـ المعارف ـ لدراسة الفن في روما .

١٩٥٧ـ أوفد ببعثة من قبل وزارة المعارف لدراسة الرسم في أكاديمية الفنون الجميلة في روما .

١٩٥٨ـ نال الجائزة الاولى لمسابقة سيليسيا المنظمة من قبل مركز العلاقات الايطالية العربية .

١٩٥٩ـ فاز بالميدالية الذهبية عن لوحته مراكب في مسابقة رافينا للاجانب والتي اشترك فيها / ١٧ / دولة .

ـ انتقل من قسم التصوير الزيتي الى قسم الزخرفة (الديكور) في اكاديمية روما .

ـ أقام معرضه الشخصي الاول في صالة لافونتانيللا .. وأثار اهتمام النقاد لاول مرة.

١٩٦٠ـ نال الجوائز التالية :

ـ الجائزة الثالثةفيمسابقة كوبيوواشتركت فيها / ٢١ / دولة .

ـ الجائزة الثانية في مسابقة مدينة آلاتري .

ـ الجائزة الثالثة (الميدالية البرونزية) من محافظة روما اشترك في المسابقة / ١٨ / دولة.

ـ دعي الى اقامة معرضه الثاني من قبل محافظة روما حيث قامت شركة السينما الايطالية بأخذ شريط لهذا المعرض وعرض في جميع دور السينما بايطاليا (عرض في صالة قصر المعارض بروما) .

ـ مثل مع زميله فاتح المدرس بلاده في معرض السنتين الدوري في مدينة البندقية .

١٩٦١ـ حصل على شهادة اكاديمية الفنون الجميلة في روما ـ قسم الزخرفة .

ـ عاد الى حلب ليدرس الرسم في ثانوياتها وسرعان ما عين مدرسا للتربية الفنية في ثانويات دمشق .

ـ يمارس الكتابة في الفن التشكيلي على صفحات جريدة الوحدة ويعرف بالمدارس الفنية

ـ يشترك لاول مرة في معارض الدولة الرسمية (الربيع لاول مرة) .

ـ يفوز بالجائزة الثانية في مسابقة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب للفنانين السوريين .

ـ يقيم معرضه الشخصي الثالث في صالة الفن الحديث العالمي في دمشق .. ويبدأ باثارة النقاد السوريين (د . سلمان قطايه ـ عبد العزيز علون ـ عماد تكريتي ... الخ) . ويقدم لوحة البائع الصغير كنموذج للطفل الفلسطيني الذي يدرس خلال ايام الاسبوع ويبيع العجوة في يوم الجمعة ليقدم معونة الى امه .

ـ الكيالي يثبت امكاناته برسم الموديل بشكل

ميداني ففي اواخر تموز يظهر الكيالي تفوقا في رسم ملهمة الفنانين (هالة الميداني) ..
- نجح في مسابقة المعيدين .

١٩٦٢- نقل لتدريس الرسم ومبادىء الزخرفة في كلية الفنون الجميلة في دمشق
- اقام معرضه الشخصي الرابع في صالة الفن الحديث العالمي بدمشق وكان البورترية هو الطابع الغالب على المعرض .. ويثار جدل نقدي حول انتاج الفنان« هل فنه محلي امْلا »

١٩٦٣- رفع الى مرتبة (مدرس) في كلية الفنون

١٩٦٤- المعرض الشخصي الخامس في صالة كايرولا - ميلانو ويعتبره النقاد الايطاليين بأنه أهم معرض خلال عام كامل .

١٩٦٥- ٣/١٨ المعرض الشخصي السادس . صالة كارين روما ، ويغطي تغطية اعلامية واسعة .
- بداية التحول الكبير في انتاجه فيرسم (ثم ماذا ؟) تلك اللوحة التي تعبر عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين ، وتعرض في كثير من دول العالم .
- يشترك في معرض جماعي (٨ فنانين ونحات) في صالة اسباس بدمشق .

١٩٦٦- يتوضح التحول في فنه من حيث الشكل والمضمون ويطرح اعمالا ملتزمة وبشكل اكثر وضوحا وعنفا (الانسان في الساح - الكادح .. الخ) .
- يرى النقاد عبر الصحافة في أعماله لغة مسرحية وافتعالا وتشويها لابناء العاصفة والمقاتلين .

١٩٦٧- اقام معرضه السابع في صالة المركز الثقافي العربي في دمشق وضم المعرض ثلاثين لوحة منفذة بالفحم ، ولعل هذا المعرض يعتبر من اهم معارضه على الاطلاق وقد قدم المعرض تحت شعار (في سبيل القضية) ، وتخرج شخوصه من السكينة والهدوء الى عالم العنف والثورة والمجابهة ويتنقل المعرض بين حمص - حماة - حلب - دير الزور - اللاذقية حيث ينتهي المعرض عشية حرب حزيران .
- يرى النقاد في اعمال معرضه تهجما على الانسان العربي وتشويها له ومزايدة سياسية وكاريكاتيرا - ولا يتطرق النقد الى جوهر التشكيل في العمل ، بل الى المضمون الذي وجدوه باهتا وتثار ضجة اعلامية حول المعرض .
- يقدم عددا من الاعلانات السياسية التي تحمل في طياتها امل النصر ويدين الرجعية .
- بعد حرب حزيران بفترة يصاب بأزمة نفسية حادة فيتلف لوحاته الثلاثين وكل ارشيفه وصوره خلال الاعوام الماضية . ويبيع ماالديه ليبعث ببرقية الى اوثانت (السكرتير العام للامم المتحدة وقتئذ) يطالبه فيها بالاستقالة أو انصاف الشعب الفلسطيني .

١٩٦٨- ٢٧ - ١٠ - ١٩٦٨ صدور مرسوم / رقم ٢٣٧٤ / بايفاده الى بيروت للاستشفاء وينقطع عن الرسم تماما .

١٩٦٩- ١٠ - ١ - ٩٦٩ - تاريخ بدء الايفاد ولمدة ستة أشهر .
١٩٦٩ - ١٩٧٠ - يعود الى عمله في كلية الفنون الجميلة وهو في حالة جيدة ويبدأ الرسم من جديد والاشتراك النسبي بالمعارض الجماعية .

١٩٧٠- ٤/٤ - يترك كلية الفنون ولم تعد حالته الصحية تسمح له بالتدريس .

١٩٧١- ٤/٢٤ - يصدر كتاب عن جامعة دمشق يتضمن احالة الكيالي الى لجنة التسريح الطبية لبيان حالته الصحية اعتبارا من ١٩٧١/٢/٢٦ .
- استقرار لؤي في حلب والبدء في ارتياد مقهى القصر .
- ينتسب الى نقابة الفنون الجميلة .

١٩٧٢- ١٩٧٢/١/١٢ قرار بتسريح الكيالي من جامعة دمشق (كلية الفنون) .
- بدء الاشتراك الفعلي من جديد في المعارض ويبدأ الرسم بنشاط واضح .
- في ايار ١٩٧٢ يقيم معرضا مشتركا مع وحيد مغاربة وسعد يكن في دار الفن والادب ويشترك بأربعة أعمال .
- يقيم معرضه الثامن في منزل الدكتور علاء الدين الدروبي في بيروت .
- ينسحب من نقابة الفنون الجميلة ولكنه يسحب انسحابه بعد فترة .

١٩٧٣- يسترجع لؤي الكيالي صحته تماما ويبدأ العمل بغزارة .

١٩٧٤- يقيم معرضه التاسع في صالة الشعب بدمشق ولاول مرة بعد سبع سنوات كاملة ، ويحقق المعرض نجاحا كبيرا .
- يقدم نقيب الفنون الجميلة - ممدوح قشلان كتابا على شكل دراسة مطولة لاعماله .
- يمتلك لؤي مرسما خاصا قرب البريد بحلب ولاول مرة منذ سنوات طويلة .
- يدرس في كلية الهندسة بحلب الرسم النظري وسرعان مايترك التدريس .

١٩٧٥- اقام معرضه العاشر في غاليري وان «ببيروت»

- يسافر الى روما للاستقرار هناك ولكنه سرعان ما يرجع ويحصل على مرسم جديد في السبيل بحلب .

١٩٧٦- يقيم مع فاتح المدرس معرضا مشتركا في المتحف الوطني بحلب .

- ينظم الاستاذ كنيدر صاحب جريدة العالم العربي في كندا معرضا مشتركا له مع فاتح المدرس ضمن اسبوع الثقافة العربية الذي نظمته مؤسسة الاوبلف .

- اقام معرضه الحادي عشر في (صالة الشعب) بدمشق وغلب عليه موضوع القوارب .

- غلب على انتاجه بعد معرضه في دمشق رسم لوحات الزهور .

١٩٧٧- اقام في ١ حزيران معرضه الثاني عشر في صالة المتحف الوطني بحلب .

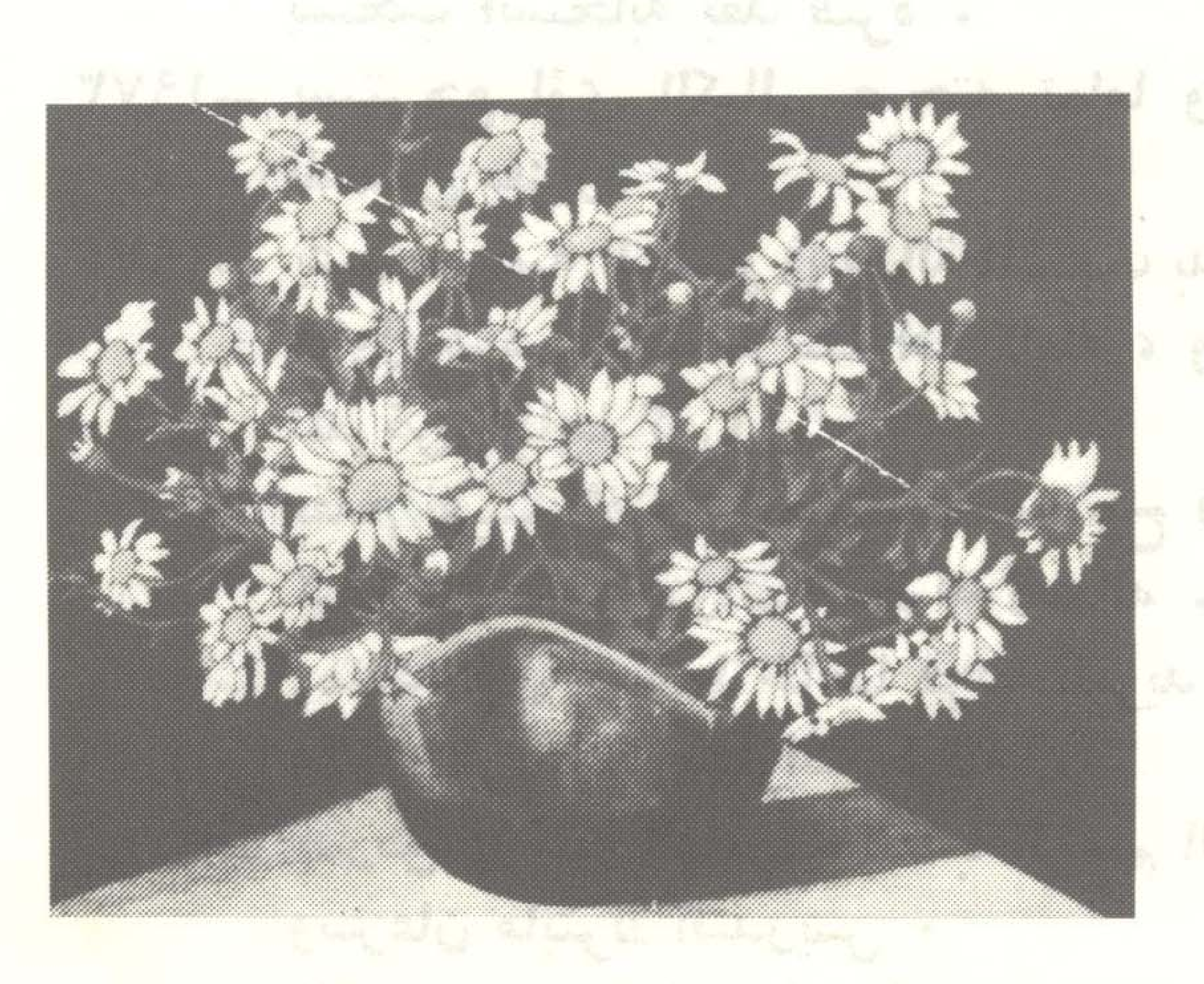
- يسافر الى روما في نهايات العام مقررا الاستقرار هناك بعد أن باع بيته .

١٩٧٨- رجع من روما بعد فترة قصيرة وقد بدأ باسلوب فني جديد يخالف اسلوبه السابق تماما ويبرر رجوعه المبكر بطغيان اللغة الفنية التجارية هناك .

- يبدأ بالبحث عن مرسم بالايجار قريب من مركز المدينة في دمشق ومن ثم في حلب ولكن دون جدوى .. ويقبل بمرسم متواضع على اطراف مدينة حلب .

- ١٩٧٨/٩/١٠ ، يحترق الفنان ضمن وضع يكتنفه الغموض في غرفته وينقل على اثره الى المستشفى الجامعي بحلب وبعد فترة ينقل الى مستشفى حرستا بدمشق .

- يموت الفنان في ١٩٧٨/١٢/٢٦ .. اثر مضاعفات الاحتراق .. وبعد ان اعطى الفن اضافات حقيقية . ويدفن في حلب .



أزهار برتقالية — لؤي كيالي



الاقصى يحترق — نعيم اسماعيل

نعيم اسماعيل

١٩٣٠ : ولد نعيم اسماعيل ، والده علي بن علام اسماعيل وله أربعة أشقاء : أدهم ، صدقي ، عزيز ، رفيقه ، في انطاكية في لواء الاسكندرونة .

١٩٣٦ : دخل المدرسة الابتدائية ، ورسم في سن مبكرة عدة عصافير بأسلوب يدل على موهبة مبكرة .

١٩٣٨ : سلخ لواء الاسكندرونة عن وطنه الام ليلحق بتركيا .

١٩٤٤ : في الصيف رسم الفنان لوحة لوجهه لاول مرة .

١٩٤٦ : رسم لوحة المهاجرين لاول مرة بالالوان الزيتية التي صنعها بنفسه ونظم أول معرض في أنطاكية .

١٩٤٩ : يذهب الى كلية الفنون الجميلة في استانبول .

١٩٥٠ : يلتحق بمرسم أحد أساتذة الكلية المعروفين ، ويختلف معه نتيجة لاصرار نعيم على البحث عن فن عربي ، ورغبته في التحرر من الاساليب التقليدية .

١٩٥١ : شارك في تشكيل جماعة العشرة في استانبول.
١٩٥٢ : ينسخ عدة لوحات عن فسيفساء انطاكية ليقدمها لاستاذه، وذلك إثر حريق الكلية الذي قضى على لوحة المهاجرين الاولى . كما نسخ عدة أعمال من مكتبة الكلية تصور المنمنمات العربية .
١٩٥٣ : تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة .
١٩٥٤ : نظم معرضا لاعماله في استانبول (قصر المحافظة) .
١٩٥٠ : نظم معرضا لاعماله في انقره (صالة هليكون).
١٩٥٥ : ترك تركيا نهائيا ليقيم في بدمشق .
١٩٥٥ : اشترك في المعرض العام السادس للفنون الجميلة ، ونال الجائزة الثانية في التصوير الزيتي .
١٩٥٦ : المعرض العالمي للفن المعاد في الهند .
١٩٥٧ : نظم معرض مشترك مع شقيقه أدهم ومروان قصاب باشي في قصر اليونسكو في بيروت .
١٩٥٧ : التحق بخدمة العلم في الجيش العربي السوري
١٩٥٨ : معرض رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت ، وعرض لوحة (جامع) .
١٩٥٨ : المعرض المتجول في الدول الاشتراكية (موسكو - فرصوفيا - برلين - وبراغ - بودابست - بوخارست) .
١٩٥٨ : أصبح المشرف الفني على مجلة (جيش الشعب) .
١٩٥٨ : أول معرض فردي في دمشق وهو رابع معرض له .
١٩٦٠ : نظم معرضه الخامس في صالة الفن الحديث.
١٩٦١ : معرض سان باولو (البرازيل) ، معرض المجلس الاعلى لرعاية الفنون ، معرض بينالي الاسكندرية ، برنامج اذاعي اسبوعي استمر حتى عام ١٩٦٣ .
١٩٦٢ : نظم المعرض السادس له في صالة الفن الحديث العالمي .
١٩٦٣ : معرض الفن التشكيلي العربي السوري (بغداد) . توفي شقيقه أدهم .
١٩٦٤ : مثل بلاده في معرض في (الجزائر) .
١٩٦٥ : نشر كتابا عن شقيقه (أدهم) .
١٩٦٥ : شارك في معرض الفن التشكيلي في بيروت (لبنان) .
١٩٦٦ : نفذ اول لوحة جدارية على مبنى اتحاد نقابات العمال وحجم العمل ١١ × ٧٠ر٢ م .
١٩٦٧ : معرض الفن في سورية في (نيويورك) .
١٩٦٨ - ١٩٦٩ : معرض الفن في سورية في (أذربيجان) وفي (موسكو) و (لينينغراد) و (فرصوفيا) و (برلين) و (براغ) و (بودابست) و (بلغراد) و (برلين الغربية) و (باريس).
١٩٦٨ : جائزة الفنون التشكيلية من المجلس الاعلى لرعاية الفنون .
١٩٦٩ : الكويت - القاهرة - ليبيا .
١٩٧٠ : ليبيا .
١٩٧٠ : أصبح مدير الفنون الجميلة في وزارة الثقافة، وشارك في تأسيس جماعة (العشرة) بدمشق وعرض في معارض الجماعة .
١٩٧٠ : معرض الترينالي في نيودلهي .
١٩٧١ : معرض شخصي في المركز الثقافي العربي بدمشق - حمص -
١٩٧٢ : معرض شخصي في حماه .
١٩٧٢ : شارك في المعرض السوري - العراقي المشترك في بغداد ودمشق .
١٩٧٢ : معرض الفن العربي في بغداد .
١٩٧٣ : معرض الفن العربي في الكويت .
١٩٧٧ : معرض من اجل فلسطين (بيروت) .
١٩٧٨ : الملتقى العالمي للفنون في (باريس) .
١٩٧٨ : لوحة فسيفساء في مدينة الطبقة قام بتنفيذها عام ١٩٧٨ .
١٩٧٨ : لوحة جدارية في مستشفى التل .
١٩٧٩ : توفي في مطلع عام ١٩٧٩ .

بيروت ١٩٧٣ نعيم اسماعيل

